que sais-je ?

LA SONATE

SYLVETTE MILLIOT

le point des connaissances actuelles

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La sonate

SYLVETTE MILLIOT

puf

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIXe siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 035702 4

1re édition : 4e trimestre 1978
© Presses Universitaires de France, 1978
108, Bd Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'une sonate ? Comment la définiriez-vous ?

Posez ces deux questions à l'amateur de musique. A la première il répondra immédiatement que c'est l'un des genres les plus courants, pratiqué par tous les compositeurs depuis des siècles au même titre que la symphonie ou le concerto.

A la seconde, il marquera un temps de réflexion. Cette forme est régie par des règles précises dont il soupçonne l'existence sans en bien connaître le détail. Selon sa familiarité avec l'art sonore, il parlera des divers morceaux qui la constituent, des thèmes qui en tissent la trame. Puis, comme sa mémoire auditive est généralement excellente, il préférera se lancer dans des exemples concrets. Il les empruntera à Scarlatti, à Mozart, peut-être étudiés dans son enfance. De Beethoven, il citera la *Sonate au clair de lune*, l'*Aurore*, l'*Appassionata* ; de Chopin, la *Sonate funèbre*. Enfin, s'il a persévéré dans l'étude ou la fréquentation des concerts, il nommera César Franck, Debussy, Ravel.

Mais si vous lui demandez de vous détailler les différences de forme et de style entre ces pages, vous risquez de l'embarrasser. Ce n'est pas qu'elles lui échappent, mais il les ressent confusément sans pouvoir les préciser. Quant aux œuvres qui ont précédé et favorisé la naissance de la sonate de Scarlatti, elles appartiennent à un passé mystérieux.

Tournons-nous maintenant vers le professionnel dont les connaissances sont solidement fondées.

Certes, son répertoire est beaucoup plus étendu, mais ne risque-t-il pas de s'avérer aussi trop spécialisé, et par là même de comporter de sérieuses carences ? Sa fréquentation des œuvres est assidue, quotidienne, ses notions précises en matière de forme et d'analyse des thèmes. Mais cette approche ne reste-t-elle pas souvent plus affective qu'intellectuelle ? Peut-elle justifier logiquement ce que l'instinct musical a dicté, avec beaucoup de sûreté d'ailleurs ? Seuls les compositeurs, les familiers des techniques de l'écriture, — harmonie, fugue, contrepoint — peuvent prétendre posséder cette double appréhension de la musique. Bien mieux ! les interprètes en viennent fréquemment à penser que cette science est superflue, qu'elle risque d'étouffer ou de déformer leur intuition spontanée. Or il n'existe pas que des œuvres pour soliste où l'artiste règne sans contradicteur. Il n'existe pas non plus qu'une interprétation pour le même morceau. A tout moment, il faut soutenir, défendre ses opinions. Le dernier mot appartient à celui qui pourra les étayer d'arguments fondés sur les connaissances et la raison.

Amateurs, professionnels, ce petit livre vous est destiné. Il souhaite combler des lacunes, répondre à vos questions, éclairer quelque point obscur, alimenter une discussion. Il démonte et explique les mécanismes de certains chefs-d'œuvre parmi les plus marquants — Beethoven et César Franck ; mais il présente aussi quelques exemples anciens qui, de Corelli à Carl Philipp Emanuel Bach, montrent le chemin parcouru.

Ne risque-t-il pas de paraître trop technique ? Seule la réinsertion dans le climat intellectuel et esthétique propre à chaque époque permet de pénétrer en profondeur l'évolution historique et architecturale d'une forme aussi fondamentale.

Chapitre Premier

LA SONATE AU XVIIe SIÈCLE

I. — Origines et premiers textes

Lorsque le terme sonate apparaît à la fin du XVIe siècle, il est loin de posséder encore le sens que nous lui attribuons de nos jours. Il s'apparente seulement au verbe *sonare*, qui signifie jouer d'un instrument à cordes ou à vent, par opposition à *cantare*, réservé à la voix, et *toccare* aux claviers. Sa graphie d'ailleurs est loin d'être fixée. Le mot français *sonnade* se rencontre le premier dans un ancien mystère de 1486. Il voisine avec la *sonetta*, la *sonatella*, la *sonatille*, avant de se stabiliser sous la forme que nous lui connaissons. Plus que la pièce musicale elle-même, il désigne donc un mode d'exécution. Le chant a le mérite de l'antériorité. C'est en effet sur les textes vocaux que luths, violes ou violons ont pris modèle. Ainsi l'attestent les documents les plus anciens : la *Bella Canzone da Sonare* de Nicolas Vicentino en 1572 ou les *Canzoni da sonare a quattro voci* de Fiorenzo Maschera en 1584. Le pur plaisir auditif sur lequel se fonde toute musique instrumentale mettra du temps à se libérer de la tutelle du verbe. L'indécision se prolongera pendant toute la première moitié du XVIIe siècle, des livres de Mortaro parus en 1600 à ceux de M. Neri en 1651, en passant par les œuvres de G. Gabrieli, S. Bernardi

ou T. Merula. La présence des instruments commence pourtant à s'imposer progressivement. Au début, ils ne sont pas nommément désignés. Les compositeurs semblent faire preuve d'une docilité, d'une timidité qui étonne de nos jours, confiant l'exécution de leurs partitions au gré des interprètes du moment. La mention *per ogni sorte di strumenti* est de beaucoup la plus fréquente et la plus durable. Ne la rencontre-t-on pas encore dans le courant du XVIIIe siècle ? Puis les *Affetti musicali* de Biagio Marini (1617), les *Varie Sonate, Sinfonie, gagliarde, branli e correnti* de Salomone Rossi (1622) marquent leurs préférences pour le violon, celles de G. B. Fontana pour le cornet (1641), alors que les *Composizioni musicali* de G. A. Bertoli (1645) s'adressent au basson. Cependant aucun de ces auteurs n'exclut l'éventualité d'autres exécutants.

Faut-il voir dans la composition assez hétérogène des ensembles musicaux une autre manifestation de ce bon gré ? L'association fréquente des cordes et des vents surprendra en effet nos esprits méthodiques habitués au cloisonnement, aux catégories. Ainsi en est-il par exemple des *Canto 1º e madrigaletti* de S. Bernardi, en 1621, conçus pour violons, cornets, luth basse, trombone ou basson. Ces formations peuvent devenir plus importantes encore, groupant jusqu'à vingt-deux partenaires — comme les *Canzoni e Sonate* de G. Gabrieli en 1616 ; mais leur existence ne durera pas. Une distinction s'opère entre les familles instrumentales, séparant cordes, vents et cuivres, annulant l'opposition des timbres et, du même coup, la variété qu'elle suscitait. Pour y pallier, les auteurs joueront désormais d'autres contrastes, ceux qui opposent registres aigus et graves.

Après ces changements, la sonate s'établit alors

sur des bases nouvelles : dès la deuxième moitié du siècle commencent à apparaître des œuvres pour deux dessus et basses. Telles sont les *Sonate a tre* de G. Legrenzi entre 1655 et 1682, de G. C. Arresti (1665), de G. B. Vitali, dès 1667, de A. Corelli entre 1682 et 1700, G. Torelli en 1685, A. Veracini en 1692. Les titres de ces œuvres précisent la qualité et le nombre des partenaires qui passe en réalité de trois à quatre : *2 violoni e violone o arciliuto o tiorba, col basso per l'organo.* Les deux violons devisent, soutenus par l'orgue aidé du théorbe ou de l'archiluth, qui égrèneront les harmonies, et de la basse de violon — ancêtre de notre violoncelle —, qui prolongera la résonance des notes fondamentales.

Dans ce contexte, la sonate de soliste ou la sonate à deux, telle que nous la connaissons actuellement, se manifeste bien rarement. L'orgue s'illustre le premier avec les six volumes de l'*Organo suonarino* que A. Banchieri publie à son intention entre 1605 et 1638. Puis, en 1629, B. Marini écrit quelques *Sonate capricciose* réclamant la présence d'un violon concertant, alors que Biber composera en 1664 la première œuvre pour violon seul. En 1645, le basson sera honoré de la même manière par G. A. Bertoli. La trompette suivra avec trente ans de retard, en 1678, grâce à G. B. Viviani. Entre 1680 et 1695 enfin, G. Gabrieli et G. M. Jacchini tireront le violoncelle de l'anonymat de la basse continue. Fait surprenant, il faut attendre le début du XVIIIe siècle pour voir le clavecin illustré par B. Pasquini. Omniprésent, cet instrument n'est souvent considéré que comme un « faire-valoir ». Quant aux sonates *a violino e violoncello*, inaugurées par B. Laurenti, en 1691, elles excluent le clavier pour laisser en présence deux instruments à cordes. Assez isolées dans notre répertoire, elles confirment ce que l'on sait de

Corelli et, plus tard, de Tartini. Ces virtuoses ne se déplaçaient jamais sans leurs violoncellistes attitrés, à qui pouvait incomber, seuls, la charge de les accompagner. Leurs improvisations, pleines d'invention et d'habileté, étonnèrent les contemporains et suscitèrent les plus vifs éloges. Néanmoins, de telles exécutions ne pouvaient naître que de la rencontre de deux talents hors pair, et durent, de ce fait, rester exceptionnelles.

Notre lecteur aura pu s'étonner de nous voir citer des œuvres exclusivement italiennes. L'Allemagne, la France n'auraient-elles pas apporté leur contribution au patrimoine musical de cette époque ? A dire vrai, la grande initiatrice en la matière reste bien la péninsule qui, entre 1572 et 1653, pendant près d'un demi-siècle, exerce une royauté artistique incontestée.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, l'Allemagne commence à se manifester avec les *Canzoni Sonatae a 1, 2, 3 e 4 violis* de J. Kindermann (1653), les sonates pour deux violons, quatre violes et deux trompettes, pour trois violes, trois trombones et un dessus de cornet, enfin pour violon seul de J. H. Schmelzer, en 1662, auxquelles s'ajoutent progressivement celles de J. J. Löwe (1664), S. Scherer (1667 et 1680), J. Rosenmüller (1670). Là encore, les compositeurs germaniques suivent l'évolution remarquée en Italie.

Aux ensembles composites succède rapidement la première littérature pour violon, dont les *Scherzi musicali* de J. J. Walther (1676-1688) et les sonates de H. von Biber (1681) restent les témoignages les plus curieux. La France n'apparaît qu'à l'extrême fin du siècle avec les *sonates en trio* de Couperin en 1692, de S. de Brossard et J.-F. Rebel en 1695. Sans doute les musiques de la Chapelle ou de l'Ecurie,

les bandes des violons du roi accaparent-elles l'attention au point de laisser peu de place pour les formations restreintes qui nous occupent.

Terminons ce tour d'horizon par l'Angleterre où H. Purcell compose vingt-quatre sonates pour violons avec basse pour orgue ou clavecin (1683-1697). Elles succèdent aux premières tentatives faites en 1660 et 1664 par J. Jenkins, violiste émérite au service de Charles II, pour satisfaire l'engouement du public en faveur du nouveau style italien.

II. — Elaboration de la forme

Comment se présente donc cette première sonate ? Tout naturellement, elle va s'insérer dans le rôle dévolu à la musique de cette époque. Elle participera à la vie religieuse sous forme de *sonata da chiesa*, à celle du théâtre en tant qu'intermède instrumental, à la vie quotidienne où, sans se mêler aux processions, mascarades et banquets populaires, elle est réservée aux réceptions princières et aux assemblées plus intimes des amateurs. Cette littérature profane semble avoir précédé de peu celle destinée à l'église.

Dès l'abord, les titres des premières œuvres nous surprennent. N'établissent-ils pas une sorte de parité entre *canzoni*, madrigaux, *ricercari*, danses et symphonies que nous sommes habitués à considérer comme des genres très différents ? En fait, la sonate du XVIIe siècle, loin de la construction développée et structurée que nous connaissons, se limite à un seul petit morceau au schéma très mouvant. Prenant souvent l'aspect libre d'un prélude, d'une ouverture — la symphonie —, il peut à l'occasion emprunter les refrains d'une ritournelle ou les imitations fuguées d'un *ricercare*. Au début, ce fragment

introduit les danses, ou s'insère parmi elles pour former une suite, genre très cultivé au XVIIe siècle. Celle-ci comporte cinq à huit pièces écrites dans la même tonalité, puisque les luths qui les exécutent à l'origine ne peuvent changer d'accord entre deux morceaux. Pour éviter toute monotonie, les compositeurs jouent de certains effets de contrastes : alternances de mouvements lents et vifs, de mesures binaires-ternaires, qui constituent rapidement les paires pavane-gaillarde, allemande-courante, sarabande-gigue. A l'intérieur d'un même morceau, un dialogue rapide entre dessus et basse contribue à donner à l'ensemble beaucoup de vivacité. Introduction, intermède, la première sonate n'est donc qu'un épisode au sein de la suite.

Bientôt, pourtant, ce mot va cesser de désigner l'une des pièces pour s'adresser — comme la suite — à un ensemble. Celui-ci adopte alors volontiers l'inspiration sérieuse et le style contrapuntique du *ricercare* pour devenir la *sonata da chiesa*, interprétée au cours de l'office : certaines œuvres pour orgue de Banchieri portent pour inscription *alla levatione*, quelques pièces instrumentales de G. Gabrieli, *all'offertorio*. Mais on les écoutait aussi à la fin des vêpres. Les sonates de G. M. Bononcini, en 1672, tout comme celles de E. dall'Abaco en 1693 ou T. Albinoni en 1700, durent connaître semblable exécution. Que dire des *Sonates bibliques* de Kuhnau (1689), dont le titre parle de lui-même !

Pendant ce temps, la suite évolue de son côté. Les danses perdent progressivement leur caractère de divertissement pour prendre une résonance psychologique souvent signalée dans le titre. Nous trouverons ainsi des *Allemandes-Fièrement*, des *Sarabandes-Noblement* ou *Gravement* ; mieux encore, telle gavotte s'intitule *la Jalousie*, telle courante, *la Non*

pareille. Sonates et suites vont fusionner au début du XVIIIe siècle. Le nombre des danses se réduit à quatre, leurs titres disparaissent pour faire place aux notations de caractère ou de mouvement ; les remplaceront enfin les termes italiens d'*allegro*, *andante*, *moderato*..., qui nous sont devenus familiers. Héritière de la suite de danses, la *sonata da camera* est née, inaugurée en 1680 par G. B. Bassani, promise à une longue vie aux développements insoupçonnés.

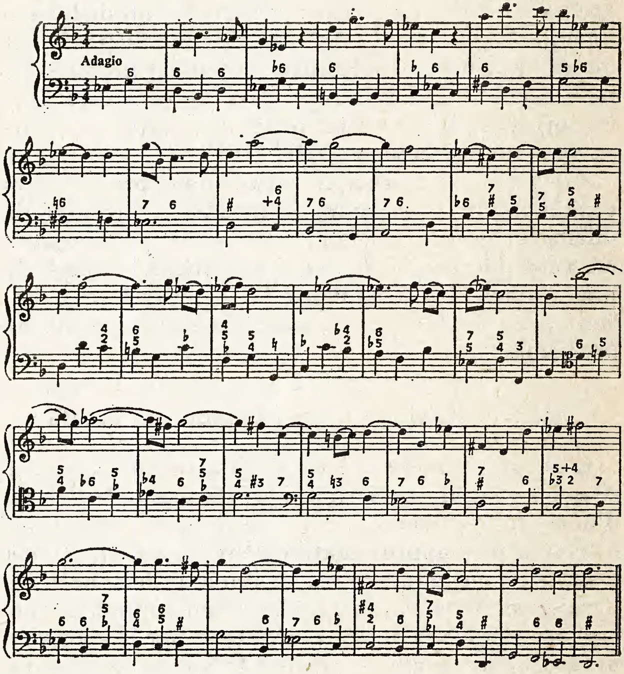
Les sonates se présentent à cette époque par groupes de six ou douze ; généralement dédiées à quelque noble protecteur, elles illustrent séparément ou alternativement les genres sérieux et profane. Le plus souvent, aucune autre idée ne préside à leur élaboration. A l'occasion pourtant, certaines poursuivent un objectif musical.

Elles sont par exemple écrites dans les premiers tons majeurs et mineurs, ou montrent un degré de difficulté croissant jusqu'à la dernière qui constitue un véritable feu d'artifice technique. L'exemple le plus probant est sans doute l'*opus* 5 de Corelli qui finit avec les fameuses variations sur le thème de *la Follia.*

III. — Analyse d'une sonate de Corelli

C'est précisément ce livre qu'il nous faut analyser si nous voulons avoir une idée de l'aspect général d'une sonate lorsque, au terme de cette évolution, le mot a pris approximativement le sens que nous lui attribuons maintenant. Examinons donc les trois derniers mouvements de la cinquième sonate. L'*adagio*, longue phrase un peu monotone par la symétrie de son début, s'anime grâce à la valeur expressive des intervalles diminués ou augmentés. L'intérêt de

ce passage réside en effet dans son harmonie assez élaborée. La conclusion, en suspens sur la dominante, montre clairement que ces quelques lignes ont pour vocation essentielle d'introduire le *vivace*. Celui-ci est construit en forme de thème suivi de deux variations, l'une confiée au violon, l'autre à la basse. De dessin très symétrique, le thème se meut dans la tessiture limitée d'une octave et comporte trois séquences : un dialogue, très également réparti en quatre courtes cellules entre les interlocuteurs, une



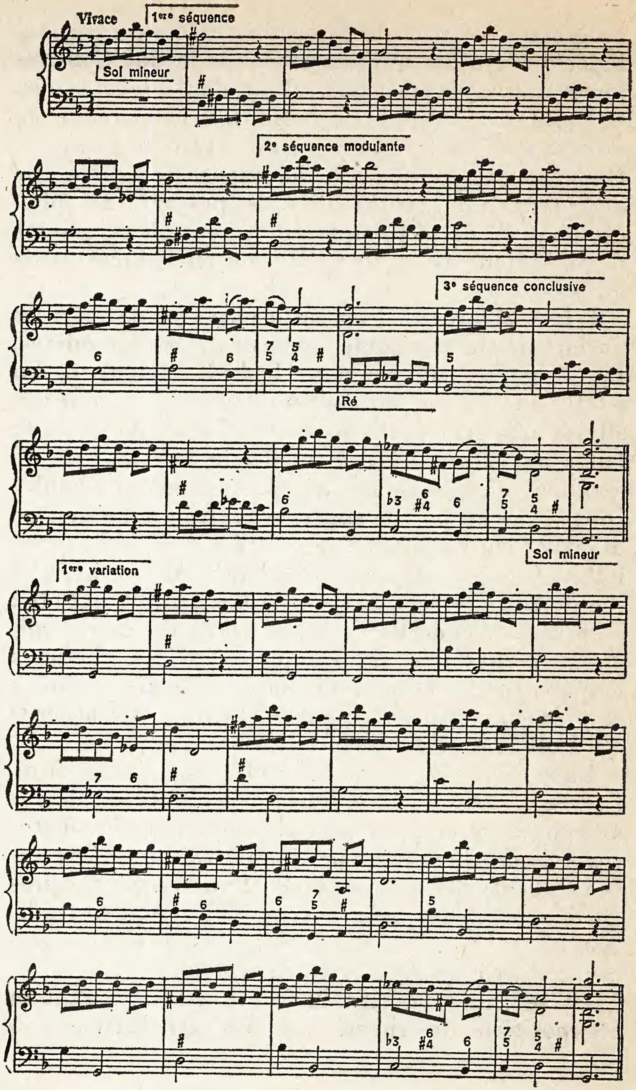
Ex. 1

progression en marche descendante, une conclusion, répétée deux fois, qui ramène le ton initial. Contrairement au mouvement lent, l'harmonie, très simple, se limite aux accords de quintes, à leurs renversements, agrémentés parfois d'un retard de la tierce. Pas encore de septième de dominante, le chiffre 7 ne désignant que des accords de passage. Le plan oscille donc de la tonique *sol* mineur au cinquième degré majeur avec, au milieu, un enchaînement de quintes.

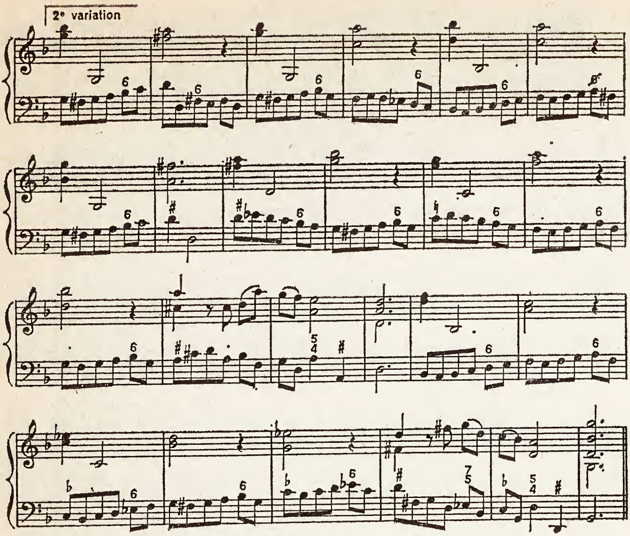
L'intérêt principal de cette pièce réside dans les variations qui brodent le thème de diverses manières. La première, conçue pour le seul violoniste, lui confie un mouvement continu de croches qui nécessite de difficiles sauts de cordes. La seconde met la basse en valeur grâce à un dessin très linéaire de gammes, accompagnées par les accords et doubles cordes de la partie supérieure. Une telle œuvre montre bien l'équilibre, la parité qui s'établit entre les partenaires. Pour être rendue fidèlement, elle requiert la présence de deux instruments à archets : violon et violoncelle en Italie, viole de gambe ailleurs. L'ensemble est complété par un clavier : épinette, orgue ou clavecin suivant les possibilités ; sa présence est attestée par le chiffrage des accords qu'il est le seul à pouvoir réaliser.

La sonate se termine sur une gigue, morceau de bravoure confié à la seule responsabilité du dessus qui pourra y montrer sa virtuosité. Pour les historiens il comporte deux originalités. La première est la mise en valeur exclusive de l'un des partenaires au détriment des deux autres. Elle rompt la tradition de la conversation à trois à laquelle le XVIIe siècle se montre particulièrement fidèle.

La seconde concerne la forme, en instaurant la réexposition du thème. Le fait est rarissime à


Vivace
1ère séquence
Sol mineur
2e séquence modulante
3e séquence conclusive
Ré
Sol mineur
1ère variation

Ex. 2



Ex. 2 *(suite)*

l'époque, mais appelé à se développer. Le plan de la pièce se présente donc ainsi :

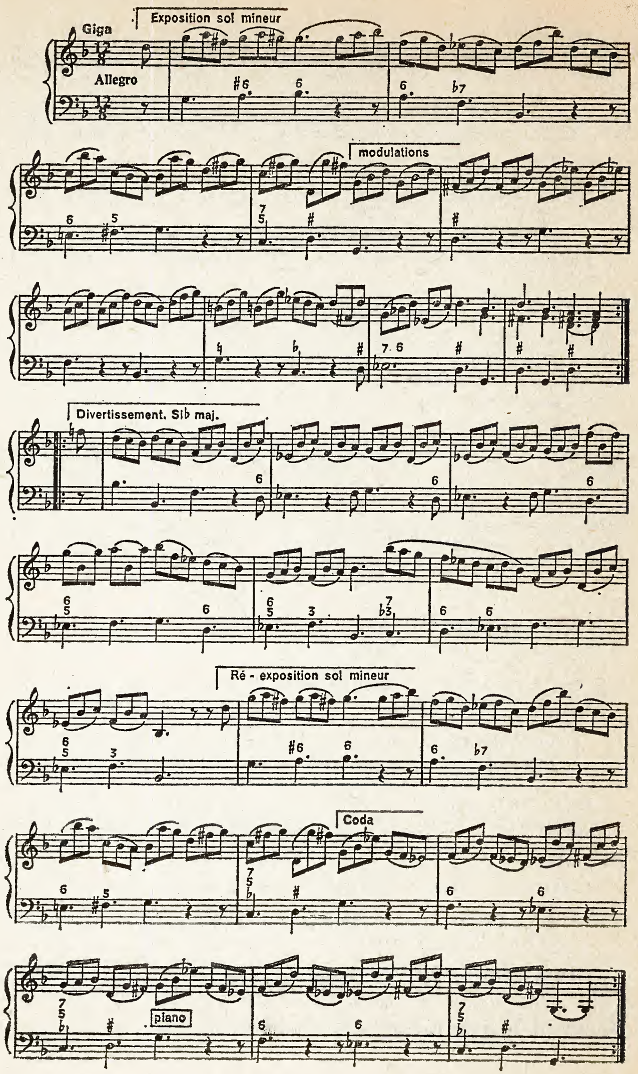
— thème suivi de modulations menant à la dominante // ;

— divertissement au relatif majeur du ton initial // ;

— réexposition au ton principal, suivi d'une coda //.

Les proportions égales des diverses séquences contribuent à donner à l'ensemble un schéma tripartite.

Enfin d'autres éléments se rencontrent encore pour la première fois, qu'ils soient harmoniques avec le nombre important de septièmes, ou expressifs par la nuance de la fin qui crée un effet d'écho. Tout cela contribue à faire de l'œuvre de Corelli une étape décisive pour la formation du genre.


Giga
Allegro
Exposition sol mineur
modulations
Divertissement. Si♭ maj.
Ré - exposition sol mineur
Coda
piano

Ex. 3

Tableau des différences entre la suite et la sonate

Caractéristiques	*Suite*	*Sonate*
Nombre de mouvements	De 5 à 8 pièces courtes précédées par un prélude	4, puis 3, plus développés ; importance du 1er mouvement
Titres des mouvements	Noms de danses	Adverbes de manière ; titres psychologiques ; titres agogiques italiens
Thèmes	Brefs	De plus en plus importants
Tonalité	Unique pour toute la suite	Plus variée
Modulations	Rapides et peu préparées	Respectant les règles de l'harmonie
Rapports entre le dessus et la basse	Egalité des partenaires	Prépondérance progressive du dessus sur la basse

Chapitre II

LA SONATE AU XVIIIe SIÈCLE

Nous voici parvenus, avec Corelli, au seuil du XVIIIe siècle. Celui-ci trouve en héritage une école italienne inventive, prestigieuse, qui s'exprime en des formes encore peu expérimentées, plus riches de possibilités que de réalisations. La vocation de cette époque va consister à ordonner, structurer, développer ces trouvailles pour construire un genre qui satisfasse à la fois, selon son idéal d'équilibre, l'intellect et le goût, la logique et l'esthétique.

I. — La sonate à trois

Les compositeurs commencent par donner à la sonate à trois une architecture solide. C'est là un but important, exigeant un long travail de réflexion, et que l'Italie n'est plus seule à accomplir. Dès 1680, en effet, de nombreux échanges se produisent en Europe.

Grands voyageurs, les artistes ultramontains se produisent, se font admirer dans toutes les cours princières, s'y établissant même volontiers à l'occasion. Lully, puis Mascitti et Guignon font carrière en France, Locatelli en Hollande ; alors que Cavalli, Torelli, Corelli, dall'Abaco parcourent l'Allemagne, Matteis se fait applaudir à Londres.

A leur tour, les musiciens se rendent outre-mont ; Haendel, Hasse, Bach prennent leur modèle à Rome ou à Naples ; Jean-Marie Leclair ira travailler son violon à Turin sous la direction de Somis avant de rejoindre Locatelli aux Pays-Bas. Les Allemands Muffat, Fischer, l'Anglais Humfrey se perfectionnent à Paris auprès de Lully. Un peu plus tard, Telemann et Quantz séjournent aussi dans notre capitale.

Au contact de ces échanges se bâtit un modèle type de sonate, suffisamment accompli pour que toute la production de l'époque s'y conforme. La *sonate à trois* régnera pendant une centaine d'années en Europe, de Corelli à Haydn, les trios de celui-ci en constituant l'ultime expression. Elle possède le mérite de ménager un équilibre entre l'héritage du passé et les récentes découvertes. Le passé, ce sont les siècles de polyphonie au contrepoint élaboré, répartissant également l'intérêt entre quatre voix dont les lignes horizontales s'entrecroisent savamment : les découvertes, c'est l'affirmation, au cours du XVIIe siècle, du récitatif accompagné de la cantate italienne que Rossi et Carissimi avaient établie précédemment. Elle entraîne la primauté du dessus et du grave au détriment des parties médianes, la création de la basse continue, le règne de l'harmonie verticale.

De la polyphonie, la sonate à trois garde le style imitatif, les entrées contrapuntiques, le sens du dialogue. Les organistes rompus à cette technique, et particulièrement ceux de l'école germanique des Bach, Telemann, Haendel, utiliseront et épanouiront ces procédés dans des fantaisies et fugues savantes qui ornent désormais toutes les *sonate da chiesa*. Se modelant sur la monodie accompagnée, la *sonata da camera* au contraire met l'accent sur un thème principal, l'imitation se bornant à devenir un moyen

commode de développement pour une inspiration réticente.

Il nous faut définir ici ces premiers thèmes courts, souvent fragmentés en petites cellules de quatre mesures. Leur ligne permet de déterminer les deux grands styles nationaux qui dominent à l'époque en matière de musique profane : le français et l'italien. En Italie, ils se construisent autour de la gamme ou de l'accord parfait du ton principal, et prennent volontiers un caractère très affirmé grâce à un large détaché plein de panache. Au contraire, les motifs enrobant de grands intervalles en une courbe disjointe, compliquée mais gracieuse, distinguent les compositeurs français quand ils restent fidèles à leur tradition et ne prennent pas modèle outre-mont. Les ornements accusent cette différence. Réduits à quelques trilles et mordants dans les allegros en raison du mouvement rapide, ils s'épanouissent à l'aise dans les morceaux lents où l'interprète enjolive et brode le texte au gré de sa fantaisie. Celle du virtuose italien est canalisée dans les *cadences*, brillantes improvisations sur des points d'orgue. On en trouve peu de réalisations dans les sonates, mais les traités — ceux de J. Rousseau, J. J. Quantz, G. Tartini entre autres — nous expliquent la manière de les jouer. L'artiste français, plus discret, s'attachera aux notes de passage, appoggiatures et retards qui peuvent varier d'un compositeur à l'autre. Régis par les règles d'un goût acquis dès l'enfance comme une seconde nature, ils exigent une sérieuse étude de la part de l'interprète moderne s'il veut les restituer avec quelque vraisemblance. Celui-ci devra également retrouver le phrasé, rétablir les nuances qui, hormis de rares oppositions de *piano* et *forte*, font presque entièrement défaut dans les partitions anciennes. Il peut dans ce domaine trouver un puissant

secours dans l'imitation instinctive de la ligne vocale dont la spontanéité varie peu d'un siècle à l'autre.

Pour soutenir et mettre en valeur la ligne supérieure, l'harmonie ne tarde pas à prendre de l'importance. Nous l'avons vu, chez Corelli, se limiter aux accords parfaits et à leurs renversements, les accords de septième de dominante étant réservés aux cadences. Ceux-ci ne vont pas tarder à se répandre. Rapidement les compositeurs découvrent la puissance expressive qu'ils possèdent sous leur forme fondamentale ou renversée, celle du triton notamment (+ 4). Ils précèdent de peu les retards de la tierce et de la sixte (chiffrage 4-3 et 7-6). Cette lente évolution trouvera son couronnement dans les ouvrages théoriques de Rameau au milieu du siècle.

Au terme de ces essais, la *sonata da camera* s'établit enfin en un enchaînement de quatre mouvements, bâtis chacun autour d'un seul thème, dont les caractères contrastés, les proportions harmonieuses assurent un heureux équilibre. C'est ce que l'on a appelé la *sonate monothématique*, qui va régner pendant toute la première moitié du siècle.

a) Son *premier allegro*, généralement précédé d'une introduction lente plus ou moins développée, revêt peu à peu une très grosse importance ; il révèle d'emblée le talent, l'habileté du compositeur. Inspiré de l'ancienne allemande, il s'organise autour d'un thème unique entouré de nombreuses petites idées annexes, sources de multiples imitations en marches modulantes. Leurs places peuvent varier, mais le schéma général s'établit ainsi, à quelques variantes près :

— thème — modulations // ;
— thème à un nouveau ton — relatif, dominante ou sous-dominante // ;
— retour du thème au ton principal.

b) Les *mouvements lents* peuvent être fort réduits, nous l'avons vu chez Corelli, ce qui n'enlève rien à leur noblesse, à leur profondeur. Plus développés, ils comprennent alors deux parties sans plan préconçu, ou empruntent au rondo l'alternance des refrains et couplets.

c) Le *dernier morceau* polarise toute la fantaisie permise et se doit d'apporter une conclusion gracieuse ou brillante à cet ensemble. L'auteur a souvent recours aux formes à *da capo* : rondo ou, mieux encore, deux arias, deux gavottes, deux menuets contrastés. Le rapport tonal, très simplifié dans ce cas, se réduit souvent à un échange sommaire entre les modes majeur et mineur. Cependant, au fur et à mesure du développement de la virtuosité, nous rencontrerons plus fréquemment la forme thème et variations, propice aux fins brillantes dont la difficulté technique peut se doser en une progression savante.

II. — Progrès techniques et découvertes instrumentales

Le travail du XVIIIe siècle ne se limite pas à l'agencement de la sonate à trois ou à la création du monothématisme. Toute forme musicale passe par le truchement des instruments. Dans ce domaine également, nombreuses étaient les recherches, les découvertes du XVIIe siècle ; là encore, le travail de son successeur consiste à ordonner, développer, mettre en valeur.

Jusqu'à présent, nous l'avons vu, quand les compositeurs voulaient privilégier un des interlocuteurs, ils s'adressaient de préférence à l'orgue ou au violon. Le violoncelle, la trompette, le basson avaient fait

quelques apparitions éphémères. Quant aux violes de gambe, hormis quelques œuvres allemandes de Schmelzer et Scherer (en 1662 et 1667), elles demeurent absentes du concert en tant qu'élément principal. D'où vient donc pareille carence pour un instrument dont la pratique remonte à la fin du xve siècle ? Le fait s'explique à la réflexion. Adeptes du violon, les Italiens négligent les violes. La sonate, création italienne, ne s'adressera donc pas à elles. Au contraire la France, l'Angleterre connaissent au XVIIe siècle une remarquable floraison de violistes qui dédieront à leur instrument les fantaisies, préludes, *ricercari* et suites de danses en usage à cette époque dans leur pays.

Or, en 1701, le champ instrumental va s'élargir singulièrement. B. Pasquini met brusquement le clavecin en lumière, suivi par A. Scarlatti en 1720, par D. Scarlatti dix ans plus tard. Français et Allemands ne tardent pas à suivre ce courant. En 1708, c'est le tour de la flûte traversière avec les sonates à deux et trois flûtes sans basse de Mattheson, bientôt suivies par celles pour flûte et basse continue de J.-B. Loeillet (1712). Locatelli (1732), Haendel (1733), Quantz (1734) dotent l'instrument de sa première littérature. Vient enfin J.-S. Bach qui, dans le seule période de Coethen, entre 1717 et 1723, écrit non seulement ses sonates pour flûte seule, pour flûte et clavecin, mais y ajoute celles dédiées au violon, à la viole de gambe, à l'orgue enfin, condensant en ces six années l'essentiel de sa production de musique de chambre.

Autre événement d'importance pour les claviers, Giustino da Pistoia fait paraître en 1732 ses *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente a martelletti*. Ce nouvel instrument, inventé dès 1709 par B. Cristofori, imité quelques années plus tard par

le Français Marius et les Allemands Schröter et Silbermann, n'est autre que l'ancêtre du piano. Mais son mécanisme n'a pas encore acquis la souplesse désirable. Il fait figure de parent pauvre à côté de son brillant partenaire le clavecin. Aussi, après cette tentative isolée, devra-t-il attendre la venue de Jean Chrétien Bach qui publie *Six sonates pour le clavecin ou le pianoforte* en 1768. Haydn et Mozart, à la fin du siècle, lui donneront ses lettres de noblesse, avant qu'il ne devienne l'interprète privilégié de Beethoven et des romantiques.

Dans le domaine des cordes pincées, la harpe fait également une entrée remarquée. Certes, sous sa forme réduite et portative, ce n'est pas une nouvelle venue dans le concert instrumental dont elle fait partie depuis l'Antiquité. Mais elle connaît vers 1720 un développement considérable dans ses proportions et son mécanisme. Un luthier bavarois, Simon Hochbrucker, la dote en effet d'un système de pédales lui permettant de jouer dans des tons riches en altérations. Après plusieurs années de recherche, il présente en 1728 son invention à Vienne devant l'empereur. C'est le départ d'une série de progrès qui aboutiront au début du siècle suivant au système définitif mis au point par la famille Erard. Les premières sonates paraissent en 1760 sous la plume de Christian Hochbrucker, fils de l'inventeur. Il sera bientôt imité en Italie par F. Petrini.

Devant cette floraison de découvertes ou de perfectionnements, le violon passerait-il au second rang ? Que non pas ! Lui aussi connaît les mêmes progrès, favorisé par la rencontre exceptionnelle en Italie des célèbres luthiers de Crémone et de virtuoses de premier plan. En commun, facteurs et interprètes poursuivent leurs recherches, essayant, mofidiant proportions et construction, améliorant

la sonorité, facilitant le développement de la technique. Dès 1737, à la mort d'Antoine Stradivarius, la famille des violons a acquis une qualité de facture qui pourra par la suite être égalée, mais jamais dépassée. Des heures de gloire s'annoncent pour l'instrument, et l'on ne peut que s'émerveiller de sa prodigieuse ascension. Ne passe-t-il pas en un demi-siècle de l'ombre anonyme et méprisée du ménétrier au virtuose d'estrade, roi des solistes du concerto grosso ? Sa qualité, sa souplesse semblent galvaniser artistes et compositeurs. Dès 1740, Vivaldi a produit ses innombrables concertos, Locatelli ses vingt-quatre caprices. A leur suite se développe l'école française, promise à un brillant avenir. Jean-Marie Leclair a déjà écrit à cette date une grande partie de ses œuvres, imité par G. Guillemain (entre 1734 et 1742), J.-P. Guignon (1737), J.-B. Cupis (1738), J. Canavas (1739).

Au reste, ce goût de la performance, du « tour de force » comme on disait, n'est pas propre au domaine musical, mais constitue une des tendances fondamentales de cette époque avide et grisée de ses progrès techniques.

Cette recherche de la difficulté ne va pas tarder à se manifester à travers la sonate. Une fois encore d'ailleurs, le violon ne fait qu'imiter son maître : le chant. Celui-ci ne passe-t-il pas, à la même époque, de l'anonymat des masses chorales, dans les motets, aux récitatifs et airs limités des cantates, avant de s'épanouir dans la virtuosité complaisante du castrat ou de la prima donna ? A sa manière, le violon se fond d'abord dans l'ensemble instrumental, s'en éloigne progressivement au sein du concertino, de la sonate à trois, pour s'en détacher complètement dans le concerto de soliste et la sonate à deux.

III. — La sonate à deux ou sonate de soliste

Nous assistons bien, autour de 1750, à l'éclosion d'une sonate nouvelle, fondée sur un équilibre totalement nouveau, instaurant la primauté d'un partenaire sur l'autre.

L' « archet » est d'abord habilement mis en valeur, posé sur un accompagnement discret. Plus d'imitations contrapuntiques ; des accords brisés sur un modèle stéréotypé, celui de la basse d'Alberti ; de longues tenues en pédales, laissant toute liberté aux improvisations et cadences du dessus.

Pour compenser cette hégémonie du violon, les compositeurs renversent ensuite l'équilibre entre les partenaires. Le clavecin n'est-il pas lui aussi de taille à briller ? Dès 1733, J. Cassanéa de Mondonville a lancé une idée nouvelle, celle des sonates pour clavier avec accompagnement de violon. Les titres se modifieront légèrement par la suite en *Sonates pour le clavecin avec un violon obligé* ; la forme ne variera pas : elle restera très particulière au XVIIIe siècle, sans connaître de développements plus tard.

Si cette révolution découle des progrès effectués par les instrumentistes, l'établissement, l'organisation de la nouvelle sonate à deux relèvent évidemment des compositeurs. Les structures sommaires de la danse ne correspondent plus aux ambitions nouvelles. Gentils menuets et gavottes aimables s'effacent devant les allegros et rondos aux couplets variés, charmeurs ou brillants. Le nombre des mouvements, de quatre, se réduit à trois, d'alternance vif-lent-vif. Moins nombreux, ils sont appelés à se développer davantage. Les auteurs devront donc les enrichir d'idées plus importantes, de modulations plus élaborées. Peu à peu, chaque morceau s'établit autour de deux motifs principaux, amenant un bou-

leversement dans la forme primitive. C'est la sonate dithématique qui se partage avec le monothématisme les faveurs des compositeurs vers 1750 — comme jadis la suite et la sonate primitive.

D'où vient donc ce deuxième thème qui donne son nom à cette nouvelle forme ? Nous avions signalé l'intérêt que les auteurs accordaient aux modulations. Parmi les nombreux motifs annexes qu'elles contenaient, ils privilégient peu à peu une idée, dont l'importance va grandir. Dès 1730, le dithématisme se rencontre partout à l'état sporadique : en Italie, chez D. Scarlatti, en France, chez J.-M. Leclair et G. Guillemain, en Allemagne, chez J.-S. Bach — notamment dans l'allegro initial de la *5e sonate pour orgue* en *ut* majeur et dans le prélude en *ré* majeur du deuxième cahier du *Clavier bien tempéré*.

A partir de 1760, l'Europe entière l'adopte, sans que cesse d'exister le monothématisme. K. P. E. Bach, à qui l'on attribue la paternité de cette forme, car il en a véritablement fixé les règles, écrit ses premières œuvres, les *Sonates wurtembourgeoises*, en 1741, utilisant l'une et l'autre forme. Haydn et Mozart agiront encore de même à la fin du siècle.

Comment traiter ces deux idées ? Pour donner vie à l'ensemble, elles devront s'opposer. Très vite, caractères rythmique et expressif alternent. Puis les motifs gagnent en ampleur, en étendue, se transforment au gré des changements de tessiture. Les anciennes cellules de quatre à huit mesures deviennent des phrases de plusieurs lignes, qui prendront à la fin du siècle l'aspect de véritables périodes. Parallèlement, leur style évolue. Les ornements, traités jadis en « broderies » accessoires, laissées au gré de l'habileté, de l'imagination des interprètes, s'intègrent maintenant à la ligne mélodique. Cela donne lieu au début à quelques maladresses, car l'idée

centrale se trouve noyée dans les rythmes imprévus, saccadés, fragmentés. Puis les phrases compliquées se simplifient, gagnent en souplesse, en vivacité, ou au contraire en lyrisme contenu et pudique. Tels sont les thèmes de Haydn et de Mozart dont la grâce légère chante dans toutes les mémoires.

L'harmonie suit une évolution parallèle. Laissant loin derrière elle la codification des accords, l'emploi systématique des cadences, des enchaînements de tons, elle souligne telle courbe expressive ou rehausse de modulations inattendues une ligne en apparence fort simple.

L'ensemble du morceau va désormais s'ordonner autour du plan suivant :

— thème A au ton principal - thème B dans un autre ton // ;
— retour au ton initial // ;
— A et B au ton initial //.

C'est déjà le plan tripartite : exposition-développement-réexposition qu'affectionnera Beethoven.

IV. — Analyse d'un allegro de sonate de K. P. E. Bach

Rien ne vaut un exemple. Aussi, pour illustrer ce commentaire, avons-nous choisi un extrait emprunté à la *Sonate wurtembourgeoise* n° 5 en *mi* majeur de K. P. E. Bach. Le recueil, composé entre 1740 et 1743, constitue le coup d'essai d'un jeune auteur de vingt-six ans. Cette œuvre présente un intéressant mélange de traditions et d'innovations. La nouveauté apparaît surtout dans la coupe générale : trois mouvements vif-lent-vif, ou dans celle du premier morceau, sous sa forme également ternaire : exposition-développement-réexposition. Elle réside

aussi dans la présence des deux thèmes, le premier rythmique, le second expressif.

Là s'arrête l'originalité. Relèvent en effet de la tradition la brièveté, la ligne fragmentée des idées, utilisant un peu trop largement les gammes et accords arpégés. Examinons plutôt le thème A : ses dix mesures lui confèrent une ampleur apparente qui voile en réalité une juxtaposition de plusieurs petites cellules. Que de fluctuations n'y trouve-t-on pas : accord parfait descendant auquel succède un mouvement contraire, marches syncopées se terminant sur un nouvel accord parfait, ascendant celui-là, qui amène à la dominante ! Quant au thème B, plus court, c'est une simple broderie, formée de deux motifs, l'un binaire, l'autre ternaire, tournant autour de la dominante.

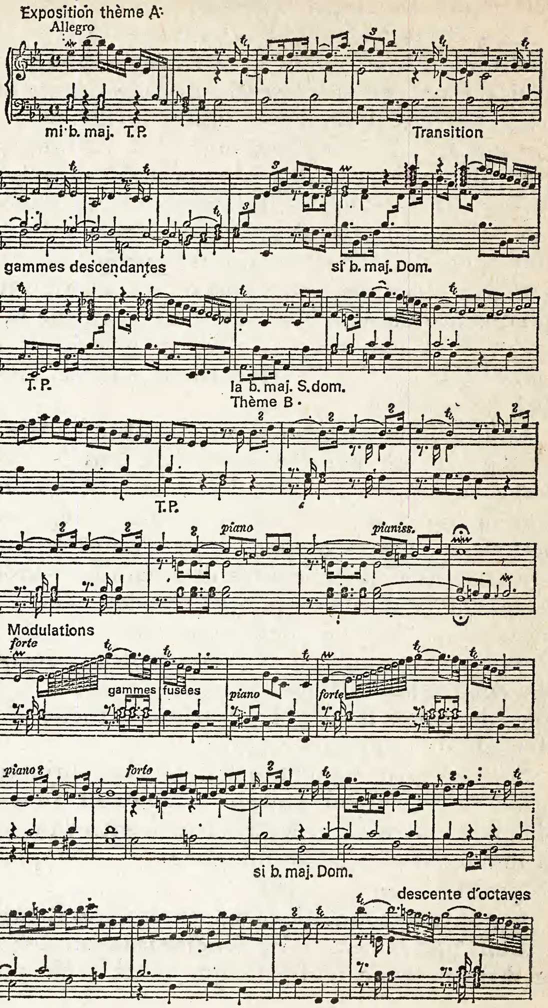
Limitées dans leur développement, ces idées n'en sont pas moins nombreuses. Il n'est que de considérer la transition entre les deux thèmes, ou la période modulante qui clôt la première reprise. Les petits éléments — gammes descendantes de doubles croches, fusées ascendantes de quadruples croches, larges chutes d'octaves par paliers successifs — fourniront la trame des développements. Quant à la réexposition, simple abrégé des motifs principaux, elle énonce la première séquence du thème A, quelques descentes de doubles croches, le thème B et la clausule de la première partie.

Sous ce foisonnement mélodique, la courbe tonale reste étonnamment statique. Excluant tous tons éloignés, elle se borne à un échange entre la tonique, la dominante ou la sous-dominante, avec quelques emprunts à leurs relatifs.

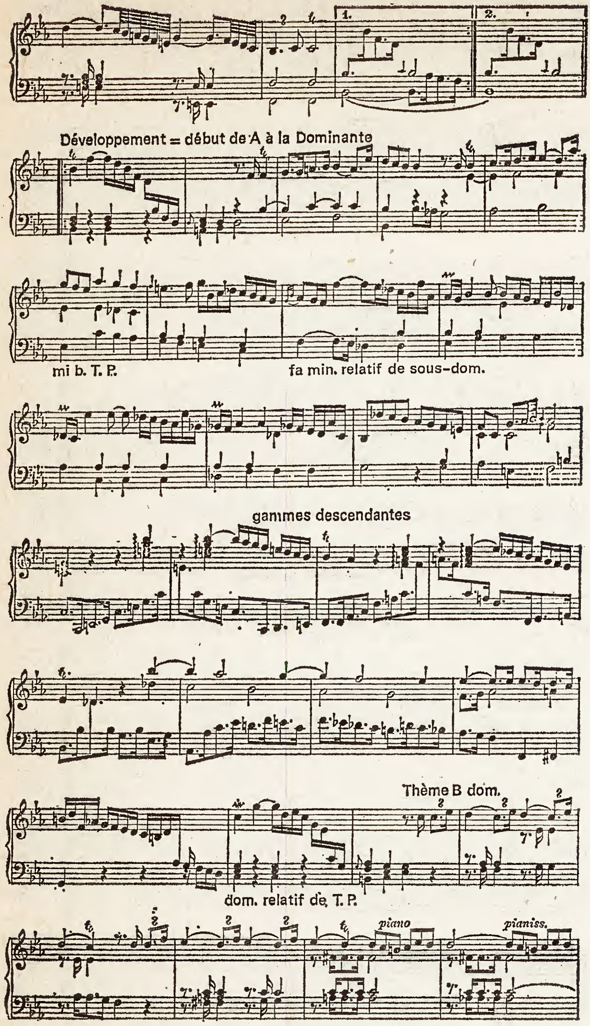
Les autres modulations demeurent très fugaces.

Dans tout le recueil des *Sonates wurtembourgeoises* le dithématisme n'affecte que cette seule œuvre.

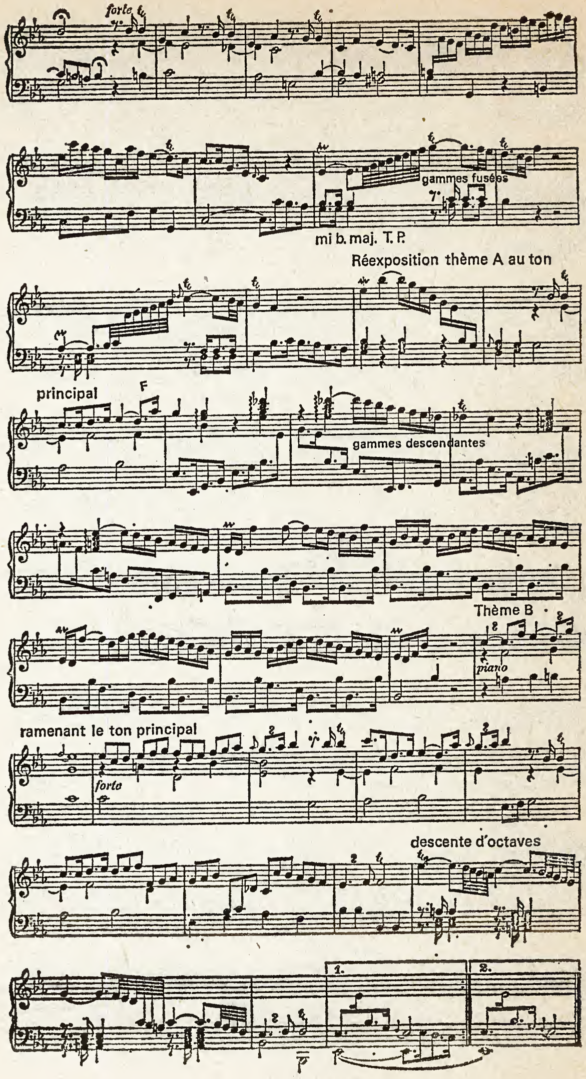
Sonata 5


Exposition thème A·
Allegro
mi b. maj. T.P.
Transition
gammes descendantes
si b. maj. Dom.
T. P.
la b. maj. S.dom.
Thème B·
T.P.
piano
pianiss.
Modulations
forte
gammes fusées
piano
forte
piano
forte
si b. maj. Dom.
descente d'octaves

Ex. 4


1.
2.
Développement = début de A à la Dominante
mi b. T. P.
fa min. relatif de sous-dom.
gammes descendantes
Thème B dom.
dom. relatif de T. P.
piano
pianiss.

Ex. 4 *(suite)*


forte
gammes fusées
mi b. maj. T. P.
Réexposition thème A au ton
principal
F
gammes descendantes
Thème B
piano
ramenant le ton principal
forte
descente d'octaves
1.
2.

Ex. 4 *(suite)*

C'est dire que, fort limité à la fois dans sa fréquence et dans son expression, il en est encore à son stade d'essai. Le caractère antithétique des deux motifs principaux, l'important travail d'organisation et de combinaison des idées annexes ne peuvent effacer l'impression de morcellement, de mosaïque qui rattache cet *allegro* à ceux de son époque. De même, l'*adagio* qui suit présente un bel exemple de contrepoint dans la meilleure tradition du cantor de Leipzig. Cependant, K. P. E. Bach va perfectionner rapidement ce schéma, notamment dans ses *Sonates avec différentes reprises* (1759), ou dans celles qu'il dédie à l'orgue.

V. — La sonate après 1760

Avec Karl Philipp Emanuel Bach, nous voici arrivés aux alentours de 1760 et, dans les quarante dernières années de ce siècle, l'heure est à la réflexion. Les progrès effectués sont si importants et si récents qu'il faut d'abord les assimiler. On trouvera donc peu de modifications quant à la structure même de la sonate ; par contre, une transformation profonde s'opère dans la conception de l'esthétique musicale.

Nous avons déjà indiqué comment, au début du XVIIe siècle, la musique s'insérait dans la vie religieuse, théâtrale ou sociale, à condition de limiter ce dernier objectif au public restreint de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie. Or les deux premiers emplois se raréfient pour laisser la primauté au dernier. Ce faisant, l'audience s'est élargie. Elle englobe maintenant la bourgeoisie tout entière et ne se rassemble plus uniquement dans les salons privés. Certes, la domination du mécénat s'exerce toujours sur le compositeur qui doit flatter la passion — sinon le talent — de son riche protecteur par des œuvres

d'un style ou d'une technique plus accessibles. Rappelons-nous la dépendance de J. J. Quantz vis-à-vis de Frédéric le Grand, celle de Boccherini à la cour de Madrid, de Haydn chez le prince Esterhazy. On se souviendra aussi de l'incertitude pécunière dont Mozart eut à souffrir après sa rupture avec le prince-archevêque de Salzbourg. Mais ces cours princières ne sont pas les seuls lieux où le musicien puisse se faire entendre. S'y ajoutent d'abord quelques concerts privés — ceux de M. de La Pouplinière ou du baron de Bagge, pour nous limiter à la France —, imités par quantité de bourgeois qui tiennent régulièrement leur séance de musique. Puis de véritables associations commencent à se créer. Celle du Concert Spirituel, de beaucoup la plus connue, s'est ouverte dans les premières années du siècle, mais d'autres, plus humbles, comme la Société des Enfants d'Apollon, jouent leur rôle à ses côtés.

Or, pour répondre à cette demande accrue, non seulement les compositeurs de métier, mais encore les amateurs se piquent d'écrire. On assiste donc à une extension, à une sorte de démocratisation dans le domaine de la création sonore, parfois hélas à sa banalisation. Il n'est évidemment pas question, pour les auteurs de peu d'expérience, de publier comme jadis un livre de six ou douze sonates, mais de faire paraître un échantillon de leur talent dans ces recueils très particuliers à l'époque, qui réunissent pêle-mêle des œuvres de valeur très inégale.

Autre trait caractéristique, dans cette société : les femmes exercent une royauté incontestée. Elles ne composent guère, mais elles forment un noyau d'interprètes enthousiastes, un public averti que l'on aurait tort de négliger. Elles aussi vont exercer une influence sur la production du temps. Dès 1743, G. Guillemain a fait paraître ses *Sonates en quatuor*

ou conversations galantes et amusantes, première expérience dans la forme de la musique de chambre du début du siècle, promise, à terme, à un grand succès. En effet, la véritable vogue de ce genre nouveau se manifeste quelque trente ans plus tard, lorsque Boccherini écrit, en 1770, ses *Sei Conversazioni a tre per gli amatori di musica* (*op.* 7). Il sera suivi entre autres par Karl Philipp Emanuel Bach lui-même avec ses *Sonates réservées à l'usage des dames* (1779) et celles dédiées *aux Connaisseurs et aux amateurs* (1787).

Cependant, on ne saurait limiter l'évolution de la sonate en fonction du seul milieu mondain. Celui des théoriciens réfléchit aussi au genre et au mot qui le désigne. Jusqu'alors celui-ci signifiait un cycle musical pour un ensemble réduit, comprenant plusieurs mouvements de caractères contrastés. Il évoque maintenant, selon le *Dictionnaire de musique* de Rousseau (1755), « un morceau pour un instrument unique accompagné de la Basse continue ». La sonate s'oppose au concerto, pièce brillante, dont le but essentiel consiste à mettre en valeur un excellent interprète.

Puis on assiste à un glissement dans le sens même du terme. Après l'œuvre, il désigne son schéma, sa structure interne. Marpurg en 1763, Vogler en 1778 appellent de ce nom un genre comprenant deux thèmes opposés, l'un viril, l'autre expressif, qui s'enchaînent et se modifient selon des lois codifiées. Changement de signification important ! Il est à l'origine d'une confusion fréquente encore de nos jours pour nos étudiants comme pour nos amateurs. Un seul mot désigne désormais la pièce et son plan. Il importe donc au préalable d'opérer la distinction et de préciser ce dont on entend parler.

Après avoir entériné cette évolution formelle, dans

un domaine plus général, le XVIIIe siècle découvre enfin le pouvoir expressif de la musique pure, celle qui n'a pas besoin du truchement du verbe pour intéresser, pour émouvoir. Voilà notre genre valorisé d'autant. En 1775, J. A. Schulz publie un article insistant sur sa puissance expressive sans l'aide des mots. Poussant plus loin ce principe, Lacépède compare, en 1787, ses trois mouvements aux trois actes d'un drame, le premier noble, le second pathétique, le troisième tumultueux. C'est la première irruption dans le monde rationnel des rhétoriciens d'une sensibilité préromantique qui accorde la primauté au domaine des sentiments.

Ainsi rajeunie, la sonate va prendre un nouvel essor. Dans chaque pays surgissent des personnalités qui peuvent ne pas être toutes de premier plan, mais exercent néanmoins une profonde influence sur leurs contemporains. Ce sont en Allemagne les propres frères de Karl Philipp Emanuel Bach : Jean Chrétien et Wilhelm Friedmann, mais aussi Georg Wagenseil, C. Ditters von Dittersdorf, Karl Stamitz, Anton Fils ; en Italie, Gaetano Pugnani, Luigi Boccherini ; Pierre Gaviniès en France, et en Espagne Blas Serrano, Matteo Albéniz ou le Padre Soler.

Tous servent plus ou moins de modèle à Haydn et à Mozart, qui dominent de loin la fin de ce siècle.

On a l'habitude d'unir ces deux compositeurs, et l'on a raison. Ils œuvrent d'abord à la même époque : la période créatrice de Haydn, étagée entre 1760 et 1795, englobe largement celle de Mozart qui s'échelonne de 1774 à 1789. Autrichiens, avec les conséquences historiques et culturelles que cela implique, ils nourrissent l'un pour l'autre estime, respect, affection.

Dans notre domaine particulier, ils ne manifestent aucune conception bien arrêtée. Leur éclectisme

s'adresse d'abord aux instruments : violon, baryton — Haydn doit satisfaire la passion du prince Esterhazy pour cette basse de la famille des violes d'amour promise à une vie éphémère —, clavecin, pianoforte. Ils arrivent au moment difficile où ces derniers subissent de profonds changements et s'affrontent violemment. Soucieux de toucher la plus large audience, ils utilisent dans leurs partitions les noms ambigus de *cembalo*, *clavicembalo*, *clavier*, pour ne pas effaroucher les tenants de l'un ou l'autre clan.

Beethoven n'agira-t-il pas de même en 1817 pour l'*Opus* 101 ? Cependant, le nombre croissant des nuances, la progression des crescendos laissent peu de doute sur leurs préférences intimes. Leur adoption définitive du pianoforte se situe à peu près à la même époque, en 1773 chez Haydn, deux ans plus tard chez Mozart.

Leur amour de la variété s'exerce aussi dans le domaine de la forme. Telle sonate en *sol* majeur de Haydn ne comporte que deux rondos ; d'autres se terminent par des menuets variés quelque peu désuets. Mozart lui-même n'enchaîne-t-il pas un air varié à un menuet pour terminer par la célèbre marche turque (*Sonate* K. 284, 1778) ?

Cependant, en marge de ce bel éclectisme, le travail constructeur se poursuit. Les thèmes s'amplifient ; le deuxième notamment, seulement ébauché chez K. P. E. Bach, gagne peu à peu en importance et en qualité, créant ainsi un meilleur équilibre. Mozart introduit même une idée annexe pour relier les deux motifs principaux. C'est la première amorce de ce que l'on a appelé le « pont », largement utilisé par Beethoven. Enfin l'harmonie, originale, hardie, expressive, sort tout à fait des sentiers battus. Nos deux compositeurs usent largement de tous les accords, des modulations lointaines et n'hésitent

plus à aborder l'éventail complet des tonalités, même celles qui sont chargées d'altérations. Sans rechercher un but gratuit de virtuosité, mais en accord plus ou moins conscient avec les théoriciens contemporains, ils leur prêtent volontiers un caractère psychologique, gai ou triste, serein ou tourmenté, qui constitue une des couleurs très particulières de leur style.

Malgré ces caractères communs, les sonates des deux compositeurs devaient connaître une audience très différente. Celles de Haydn tombent dans l'oubli après sa mort, comme le reste de son œuvre, pour ne reprendre vie que de nos jours où nos contemporains manifestent un regain d'intérêt pour celui qui fut le maître à penser de toute une période.

Au contraire, les partitions de Mozart n'ont jamais subi d'éclipse. Ses sonates pour piano solo chantent dans toutes les mémoires. Publiées avant 1792, elles furent écrites le plus souvent pour être exécutées pendant les tournées de concerts de leur jeune auteur. Parmi les plus importantes, nous signalerons les cinq œuvres composées à Salzbourg en 1774, puis quatre autres à Paris en 1778 — dont la célèbre sonate avec la marche turque. Vient enfin un dernier groupe de six sonates parues à Vienne entre 1782 et 1789, dont la dernière est plus connue sous le titre de *la Chasse*. Ces pages pour piano solo ne sont pas les premières dans la carrière du jeune compositeur dont les sonates à quatre mains constituent en effet le coup d'essai, à l'âge de sept ans. Le 13 mai de cette année-là, Wolfgang se produit à Londres avec sa sœur et en insère une à son programme.

Mozart a-t-il l'initiative du genre ? La question est difficile à trancher, car les duos de Jean Chrétien Bach ou de Jomelli paraissent à la même époque et

nulle indication ne nous permet d'établir un ordre chronologique entre ces différentes partitions. Elles sont du moins les tout premiers témoignages d'un genre que le XIXe siècle va cultiver avec délices. La plus belle, la plus importante reste la *Sonate* en *fa* (K.V. 497), qui date de 1786. Elle possède la même qualité que celle en *ré* pour deux pianos, composée à Salzbourg quelques années auparavant en 1781 (K.V. 375 *a*).

Quant aux sonates pour violon et clavecin que nos contemporains redécouvrent actuellement, elles jalonnent toute l'existence du compositeur. Les premiers livres, publiés à Paris en 1764, n'accordent guère à l'archet qu'une participation modeste et ne figurent généralement pas dans les éditions courantes. Les véritables duos commencent à partir de 1778. Le violon y fait assaut d'esprit avec son partenaire : le souvenir de Leopold Mozart se profile derrière chaque page...

De Corelli à Mozart, la sonate a maintenant plus d'un siècle d'existence ; elle a subi de ce fait de profondes transformations. Travaillée, enjolivée, ciselée, elle s'est révélée comme un moyen d'expression privilégié par les possibilités d'adaptation dont elle a su faire preuve. Peut-elle se modifier encore ? Romantiques et modernes se chargeront de nous montrer que cette évolution, loin d'être terminée, va prendre des dimensions d'une importance insoupçonnée.

Chapitre III

LA SONATE AU XIXe SIÈCLE

I. — Introduction

L'évolution des idées et des mœurs ne se conforme pas toujours au déroulement du calendrier. Aussi, anticipant quelque peu, faisons-nous commencer le XIXe siècle dès 1795. Simple jalon musical : en cette année, Haydn a déjà écrit une grande partie de ses chefs-d'œuvre et Beethoven commence sa carrière ; mais jalon qui se situe au cœur d'une période de bouleversements. En France, politiquement, c'est la fin de l'Ancien Régime, l'effervescence des idées révolutionnaires, le début de leur rayonnement en Europe. Esthétiquement, c'est aussi le terme d'une suprématie incontestée pendant un siècle dans le monde des arts et des lettres. Dans le monde germanique, au contraire, naît une grande espérance, une prise de conscience, comme le dit Fichte, de « la mission providentielle à laquelle est destinée l'Allemagne en vertu de sa supériorité morale » (*Discours à la nation allemande*, 1807). Ces idées mèneront à la construction de l'unité nationale.

Dans ce bouillonnement de théories politiques, la pensée littéraire et artistique ne reste pas statique. Dès 1770, le mouvement *Sturm und Drang* — orage et lutte —, influencé par J.-J. Rousseau, conduit par deux jeunes poètes, Goethe et Schiller, reven-

dique les droits de l'individu sur la société, de l'originalité contre la convention. Il affirme avec violence et exprime avec lyrisme la primauté de la sensibilité sur la raison.

Or la musique se trouve singulièrement valorisée par ces idées nouvelles. On découvre enfin son pouvoir pour exprimer « l'inexprimable », pour établir une communication extra-verbale d'une profondeur insoupçonnée, presque inquiétante. C'est du même coup mettre essentiellement l'accent sur la musique instrumentale. Est-ce à dire que toute musique vocale disparaît ? Certes, les *Lieder* de Schubert, Schumann ou Brahms sont là pour démentir cette assertion. Mais elle prend l'aspect différent de pièces courtes, même si celles-ci forment des cycles.

Le piano y dialogue à égalité avec le verbe, créant l'atmosphère, éclairant le sens des paroles par un langage plus secret, révélant les motivations profondes des personnages. Par contre, s'éloignent momentanément ou tombent dans l'oubli les grands genres académiques si prisés au XVIIIe siècle comme opéras, motets et cantates, dans lesquels le verbe régnait en maître absolu. Ils laissent le champ libre à la musique instrumentale qui s'adresse aux solistes ou à des groupes plus ou moins développés. C'est dire que l'ère de la sonate, loin d'être terminée, est prête à connaître une nouvelle carrière. Cependant, pour répondre aux besoins différents, pour survivre au degré de perfection atteint avec Haydn et Mozart, ce genre doit se transformer.

Y a-t-il alors cassure entre la sonate classique et la sonate romantique, comme jadis entre celle du début et de la fin du XVIIIe siècle ? Il ne semble pas ; plus qu'une rupture se manifeste une métamorphose par l'exagération des éléments préexistants. On peut donc constater un développement de solidité de la

construction, de puissance dans la mélodie, une croissance du chromatisme dans l'harmonie, de la variété dans le rythme, souvent due à la découverte du folklore. Enfin, au sein du langage conventionnel, feront irruption des notations personnelles, moins rationnelles, plus subjectives.

Donner une date précise pour l'apparition de cette sonate nouvelle est impossible. Clementi et Beethoven écrivent au début du siècle. Malgré l'originalité de leur style ils restent orientés vers la tradition instaurée par Haydn, imités en cela par leurs disciples Ries, Czerny, Cramer ou Hummel. Schubert lui-même, si romantique dans ses *Lieder*, reste très proche de Beethoven dans ses sonates. A l'inverse, Dussek et Field — le père du *Nocturne* — se montrent résolument tournés vers l'avenir.

Peut-on déterminer du moins les courants importants, guidés par des chefs de file ? Cela s'avère difficile. L'individualisme s'accommode mal des groupes fermement constitués. Chaque compositeur a donc plutôt marqué le genre de son style propre, en y apportant certaines modifications qui n'ont pas forcément fait école ; il demeure seul de son espèce au sein d'un climat esthétique commun. Cependant le romantisme obéit aux lois de la vie. Il naît, s'épanouit et décline. Il apparaît donc vers 1820 avec Schubert et Weber, s'exprime avec force entre 1840 et 1880 avec Chopin, Schumann, Brahms et Liszt, pour décroître à la fin du siècle avec M. Reger et R. Strauss, en s'attardant chez Franck et ses disciples.

En filigrane, deux caractères, par leur permanence, s'imposent à l'attention. Le premier est la prédominance incontestable des compositeurs allemands, par leur nombre et leur excellence. Grâce à eux, Munich, Weimar, Leipzig, Dresde, Berlin vont cons-

tituer autant de foyers musicaux. Ils seront dominés par Vienne, capitale de l'Empire austro-hongrois, ville de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de tous ceux qui, après eux, veulent obtenir leur consécration.

Le deuxième fait est la prééminence du maître de Bonn qui opère la synthèse entre deux mondes. A lui se référeront tous les courants musicaux lorsqu'ils voudront se définir. A lui aussi s'adresse l'unanimité des suffrages. Les traditionalistes n'y verront-ils pas l'apothéose du classicisme, alors même que les romantiques y reconnaîtront leur père ?

Ainsi se dessinent d'elles-mêmes les trois parties de ce chapitre. La première est consacrée à Beethoven. La seconde s'attache à définir les caractères de la sonate romantique, le milieu dans lequel elle prend naissance et évolue. La troisième enfin passe en revue les œuvres les plus marquantes qui voient le jour entre 1830 et la fin du siècle.

II. — Les sonates de Beethoven

Beethoven a écrit un imposant ensemble de quarante-huit sonates : trente-deux pour piano, dix pour violon et piano, cinq pour violoncelle et piano, une pour cor ou violoncelle et piano. Etagées de 1795 à 1827, sur trente-deux années de sa vie, elles constituent le moule essentiel dans lequel se coule sa pensée — des carnets musicaux intimes en quelque sorte — et nous révèlent l'évolution esthétique qu'il a suivie.

On a coutume de distinguer trois périodes dans cette production : la première, de 1795 à 1801, comprend les *opus* 2 à 23 ; soit les dix premières sonates pour piano — dont la *Pathétique* —, trois pour violon et piano, deux pour violoncelle et piano. Nous n'in-

sisterons pas sur ces œuvres. Le compositeur accueille une tradition dont nous avons vu la lente maturation. En disciple brillant mais fidèle, il fait le tour des possibilités qu'elle lui offre sans y apporter beaucoup de modifications.

A partir de 1801 s'ouvre la seconde période, celle de l'activité la plus intense, qui nous mène des *opus* 26 à 96 ; cinq sonates pour violon et piano — de la quatrième à la neuvième, dont la célèbre sonate dédiée au violoniste Kreutzer (*op.* 47, 1805) —, la troisième pour violoncelle et piano (*op.* 68, 1809), et enfin un imposant ensemble de dix-sept sonates pour piano seul. Parmi elles, les titres les plus célèbres : *Clair de lune* (*op.* 27, nº 2, 1801), *Aurore* (*op.* 31, nº 3, 1804), *Appassionata* (*op.* 57, 1807), *Les Adieux, l'Absence, le Retour* (*op.* 81, 1811). Huit symphonies, quatre concertos pour piano, un pour violon, onze quatuors à cordes complètent cet énoncé et donnent la mesure de la puissance créatrice de l'auteur dans ces quatorze années de sa vie.

C'est aussi le moment décisif pour son art, celui où, rompant avec l'enseignement reçu, il ose s'exprimer pleinement et trouver les nouvelles formes capables d'accueillir son inspiration. C'est donc à ces œuvres que nous nous référerons le plus souvent pour analyser sur des exemples précis comment il renouvelle complètement le genre, tant dans sa conception générale que dans sa structure de détail.

La dernière période s'étend de 1816 à 1827. Elle comporte une sonate pour violon et piano (*op.* 96, 1816), deux pour violoncelle et piano (*op.* 102, 1817), les cinq dernières sonates de piano (*op.* 101 à 111, 1816-1823). Avec la *Neuvième symphonie*, les six derniers quatuors à cordes, l'auteur s'engage dans la voie plus ardue des recherches ; nous serons amenés,

au terme de cette étude, à voir comment ces œuvres, moins accessibles, moins aimées peut-être du public qu'elles déroutent encore de nos jours, contiennent cependant certaines découvertes qui permettront au genre de se survivre, de se renouveler.

1. **Analyse d'ensemble.** — Il suffit de parcourir une des sonates de Beethoven pour être immédiatement frappé de l'importance de ses proportions. Nous sommes loin des œuvrettes du début du XVIIIe siècle, loin aussi des développements qu'elles comportent à la fin de cette période.

A) Le *premier mouvement* est sensiblement élargi. Il s'ouvre parfois sur une introduction lente qui n'est pas sans rappeler la grande tradition des Corelli et Vivaldi aux quatre mouvements d'alternance lent-vif ; mais ce n'est pas la norme générale puisqu'on ne compte que neuf sonates de ce type sur un total de quarante-sept. Certes, on trouve bien dans cet *allegro* initial les éléments déjà fixés : exposition dithématique, développement, réexposition et coda, mais l'ampleur de la construction, son équilibre, sa solidité, la richesse des thèmes, leur puissance dramatique aussi, transforment le morceau au point de le rendre méconnaissable.

B) Une première partie si importante appelle fatalement une suite à sa mesure. Le *mouvement lent* semble posséder la forme la plus variée. Beethoven part là encore de l'acquis du XVIIIe siècle : la coupe ternaire héritée de l'*aria* — thème, couplet, reprise —, devenue, par imitation des pièces vives : exposition, modulations, réexposition. Tel est le plan par exemple du premier mouvement de la *Sonate au clair de lune.* Puis il élargit ce schéma en introduisant entre les motifs principaux non pas un, mais deux passages

modulants, ce qui porte le nombre des parties de trois à cinq, comme dans l'*Opus* 106. Il lui arrive aussi d'illustrer la forme thème et variations, notamment dans le deuxième mouvement de l'*Appassionata* ; mais son travail de novateur consistera surtout à étendre aux pièces lentes le plan d'un *allegro* dithématique, ajoutant à la place des modulations une véritable idée seconde. Le plan général comportera alors les éléments suivants :

Thème A - modulations -
Thème B - réexposition - coda.

C) Pour le *troisième mouvement*, nous avons vu la vogue que connaissaient les menuets. Traditionnels, c'est-à-dire avec la reprise du début, ou traités en variations, ils terminaient la sonate sur une note de grâce ou de virtuosité dont les premières sonates pour piano offrent maints exemples. Cependant l'auteur leur préfère le *scherzo* qui en dérive par son caractère — le terme signifie badinage — et son rythme ternaire, mais comporte certaines différences. La plus importante concerne l'accentuation. Dans le menuet, où chaque mesure contient une cellule du thème, elle se marque de manière identique, reproduisant la danse d'origine. A l'inverse, dans le scherzo, la phrase, conçue plus globalement, s'étale sur plusieurs mesures. Chacune ne forme qu'un temps de l'idée entière ; elle ne porte donc pas d'accent.

Sur cette donnée, l'auteur adopte le plan suivant :

— thème menant à une cadence suspensive ;
— développement emprunté à certains motifs précédents ;
— retour de l'idée principale.

Le *trio* est bâti sur une ligne contrastée, moins ornée, moins rapide. Au début, quand il utilisait le

menuet, Beethoven se servait du simple *da capo*. Plus tard, il prend l'habitude de le réécrire en y adjoignant certaines variantes rythmiques ou ornementales qui portent sa griffe personnelle. On en trouvera un exemple très développé dans l'*Opus* 106.

D) *Dernier mouvement.* — Forcément limités, scherzos et menuets ne peuvent constituer que des mouvements intermédiaires ; or, le développement du premier morceau requiert une ample conclusion. Mozart et Haydn avaient transformé en rondos les gigues primitives. Comme dans bien d'autres domaines, Beethoven commence par garder cette forme, se contentant de l'élargir par l'adjonction du dithématisme. La coupe de ce rondo rénové, telle qu'on la trouve entre autres dans le final de l'*Aurore*, donnera alors :

— exposition : refrain (thème A) et couplet (thème B) reliés par un pont ;
— développement : refrain et deuxième couplet, différent ou bâti sur les idées précédentes ;
— réexposition : refrain, troisième couplet (thème B), retour du refrain modifié en *coda*.

Si les deux tiers des sonates de piano se terminent sur des rondos, d'autres formes interviennent peu à peu : *allegro* calqué sur celui du début, fugue traditionnelle, variations enfin. Ces dernières connaissent un essor nouveau. Jusqu'alors les thèmes étaient fréquemment empruntés aux opéras du temps et, pour les œuvres mineures, aux danses et romances à la mode. Haydn et Mozart agissaient de la sorte. Au contraire, Beethoven prendra la peine de trouver des motifs originaux auxquels il prêtera de larges développements comme dans l'*Opus* 109 pour piano ou dans la *Sonate à Kreutzer*.

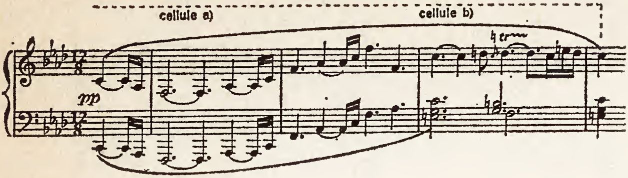
C'était donner une impulsion nouvelle à ce genre et lui assurer bientôt une autonomie qu'illustreront les variations de Brahms, les études symphoniques de Schumann et plus tard les variations symphoniques de Franck.

E) Il nous faut terminer cette analyse d'ensemble en signalant une dernière trouvaille, non moins importante : la *cellule cyclique.* L'auteur choisit un ou plusieurs éléments du thème pour les faire réentendre périodiquement dans les différentes parties de l'œuvre à la manière d'un fil conducteur. Ce procédé apparaît déjà dans la *Sonate pathétique.* Repris par la suite, il sera amplifié et amènera un renouveau complet auquel Franck laissera son nom attaché.

2. **Analyse de détail.** — Si la largeur de vues, l'équilibre des proportions président à l'élaboration de la sonate pour en faire un tout cohérent, ces qualités se retrouvent au niveau plus humble du détail, c'est-à-dire des thèmes. Pour les développer, Haydn et Mozart avaient déjà répudié les habituels procédés d'écriture que constituaient imitations et marches modulantes. Leurs idées avaient pris consistance et expression. Beethoven va pousser plus loin dans cette voie en leur donnant une personnalité psychologique et même dramatique, qui les transforme en véritables acteurs de théâtre. N'a-t-on pas parlé à leur propos de thèmes masculins et féminins ? Rien ne vaut un exemple concret. Aussi avons-nous choisi d'analyser dans le détail l'*allegro assai* qui ouvre l'*Appassionata.*

A) *Exposition et thématique.* — Quatre mesures initiales énoncent le premier thème, où l'on distingue deux cellules : un accord parfait ascendant, un

mouvement conjoint de secondes orné d'un trille. Ces quatre mesures, ces accords parfaits, combien de fois les avons-nous déjà rencontrés depuis les

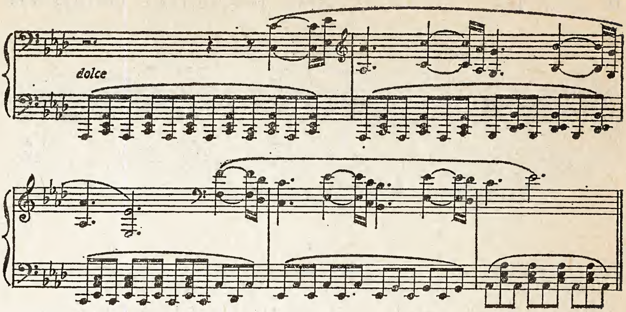


Ex. 5

origines de la sonate ! Or, ici tout est transformé par l'apparition des nuances : un piano mystérieux qui n'enlève rien au caractère rythmique incisif. Ces motifs sont redits, entiers ou morcelés, aux degrés supérieurs ou voisins, jusqu'à ce qu'un violent arpège de dominante interrompe cette indécision. On oublie ce qui n'est en somme qu'une introduction pour se trouver plongé dans l'atmosphère dramatique de l'œuvre. Puis, après un bref point d'orgue, le thème reprend son cours, amplifié, dans l'alternance des syncopes et du rythme initial piano de la cellule *a*, dans la modulation aussi de la cellule *b* (mesures 16 et suivantes). Répétition ? Certes, si on compte le nombre des mesures passé de quatre à huit ! Mais là encore, ce qui pourrait sembler procédé disparaît grâce aux brusques changements de nuances et de rythmes.

Une trêve suit cette exposition du premier thème ; une trêve que l'on appelle un « pont », car elle va conduire à l'énoncé du deuxième thème en empruntant un motif annexe, apparenté à la cellule *b* dans son caractère expressif sinon dans l'ampleur des intervalles. Rien n'est indifférent ici, pas même les

transitions qui remplacent les marches insipides du siècle précédent.



Ex. 6

En dépit de l'évidente parenté du rythme, tout oppose ce deuxième thème au premier : lente préparation sur un battement de croches au lieu d'un départ brusque, caractère expressif et non pas nerveux, développement en une longue phrase ternaire de seize mesures. La première période forme l'élément essentiel ; la deuxième se prolonge par une descente plus statique, aboutissant à des trilles, et la troisième conclut par une longue gamme chromatique descendante de quatre octaves. Quel meilleur commentaire que cette page musicale aux définitions habituelles des thèmes masculins et féminins de l'auteur, reliés par leur « pont » ?

Contrairement à ce bouillonnement d'idées, l'analyse harmonique donne la courbe très simple suivante :

— thème A au ton principal (*fa* mineur) ;
— pont (*la* ♭ mineur) ;
— thème B (*la* ♭ majeur relatif du ton principal) ;
— période modulante revenant à *la* ♭ mineur.

Apparemment très simple, ce schéma évite le traditionnel rapport tonique-dominante entre les deux thèmes au profit de celui moins courant des relatifs majeur et mineur. Les accords déploient maintenant toutes leurs possibilités, car septièmes et neuvièmes dominent avec leurs renversements.

B) *Développement.* — *a) Modulations.* — Le développement se compose traditionnellement d'un jeu rapide de thèmes et de modulations. Sans faillir à cette règle ici, il commence six mesures avant le premier changement d'armure par l'énoncé du premier motif. Moins courante, en revanche, est la lointaine tonalité de *mi* majeur qui affirme délibérément la volonté de rompre avec la coutume et montre la maîtrise harmonique du compositeur. Beethoven y arrive par un jeu d'enharmonie encore très hardi à l'époque : un long repos sur un unisson de *la* ♭, et non pas sur un accord trop révélateur, permet de passer insensiblement au *sol* ♯, tierce majeur de *mi*.

Ex. 7

C'est le départ d'une chaîne de modulations interrompue seulement par une longue pause, qui nous conduit en *sol* ♭ majeur. Même procédé à la fin du développement : le glissement entre *sol* ♭ et *fa* ♯, sensible de *sol* majeur, puis une longue pédale propice aux traits de virtuosité ramènera la réexposition en une progression savante.

La courbe des tonalités s'établit comme suit :

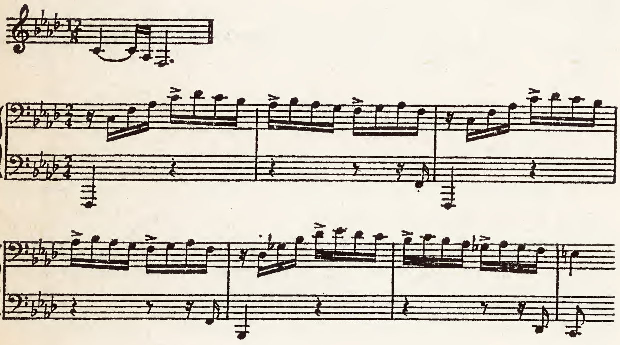
mi majeur thème A modulant sur les cellules *b* puis *a* – *mi* mineur, *do* mineur (dominante du ton principal) – *la* ♭ majeur (relatif), *ré* ♭ majeur (thème B modulant) – *si* ♭ mineur, *sol* ♭ majeur, *fa* ♯ (enharmonie) – *sol* majeur, *do* majeur (dominante de *fa*).

b) Si l'analyse harmonique révèle beaucoup d'adresse, le *jeu thématique* ne présente pas moins de subtilité. Il va contribuer à faire de ce développement non plus une mosaïque de petits motifs annexes, mais une construction solide, basée sur des éléments fondamentaux. L'auditeur y redécouvrira avec plaisir les cellules rythmiques ou le calme chant des idées principales. En accord avec les normes habituelles, rythme et mélodie sont respectés au profit des seuls changements harmoniques qui prennent une variété, une hardiesse, une expression jamais entendues auparavant. C'est là une des manières les plus simples pour Beethoven de développer ses thèmes. Il possède en effet de multiples ressources et sait faire varier les autres paramètres, gardant la persistance rythmique sous une mélodie et une harmonie différentes ou, plus subtilement encore, en conservant intact un enchaînement harmonique caractéristique sous des idées et rythmes divers. A l'occasion, il se souviendra des procédés d'écriture venant de la fugue : augmentation, diminution, condensation, superposition. Largement uti-

lisés dans la littérature d'inspiration religieuse, ils avaient été quelque peu délaissés dans l'évolution de plus en plus profane de la sonate.

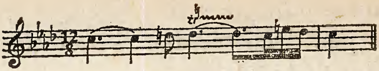
C) Disons enfin quelques mots de la *réexposition*. Comme toutes celles de la fin du XVIIIe siècle, elle n'est pas textuelle. Mais l'auteur apporte dans sa péroraison un élément nouveau en résumant admirablement l'atmosphère psychologique du morceau.

D) L'*Appassionata* fournit enfin un des premiers exemples de *cellules cycliques*. On en distinguera deux, empruntées au thème A : l'accord initial de quinte ascendante se retrouvera dans l'attaque du dernier mouvement :

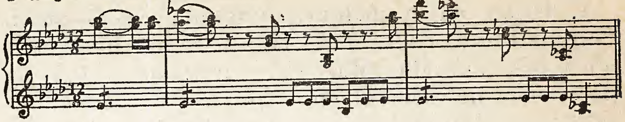


Ex. 8

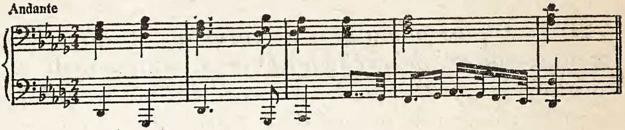
Le dessin final aura de plus nombreux échos. Sans parler de son emploi dans le pont de l'*allegro* analysé, il constitue, sous sa forme la plus dépouillée, la trame de l'*andante*. On le retrouve également dans le troisième mouvement, dans un épisode du développement, sous un rythme différent :



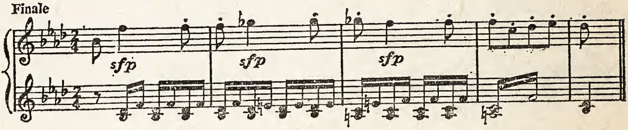
1er Allegro. Pont entre les deux thèmes.



Andante



Finale



Ex. 9

3. **Les dernières œuvres.** — Nous avons jusqu'à présent analysé les caractères distinctifs du style beethovénien applicables à la majorité des sonates, en notant, chemin faisant, quelques anomalies limitées. Nous terminerons cette étude par quelques remarques concernant les dernières œuvres pour piano. Si, auparavant, des lignes générales se dégageaient facilement, ces sonates constituent au contraire autant de cas particuliers, et l'auteur semble bien avoir cherché, à travers elles, un renouvellement complet du genre.

Les *Opus* 101, 106, 109, 110 et 111 restent les moins accessibles, les moins populaires, sinon les moins joués en concert. Ils déroutent encore l'auditeur de notre temps, tant ils diffèrent des vingt-sept

œuvres précédentes. Comment ne pas être surpris par le bref premier mouvement qui ouvre l'*Opus* 101, le plus court du recueil? Par la marche qui suit et tient lieu de scherzo? Par l'écriture fuguée du finale surtout, qui essaye de se fondre dans les trois parties d'un allegro habituel? A l'inverse, si le début de l'*Opus* 106 revient aux normes traditionnelles, la pièce centrale, un *adagio sostenuto*, dépasse les proportions généralement établies. Quant à la *fuga a tre voci con alcune licenze* qui termine, elle est d'une difficulté si redoutable que seul Czerny put la maîtriser du vivant de l'auteur.

La recherche de l'originalité se manifeste encore dans l'*Opus* 109 : tempo mouvant de la première pièce, passant du *vivace* à l'*adagio*, clausule de la dernière qui, en faisant entendre le thème principal expressif, échappe à la tradition du brillant finale. Seul le *prestissimo* central reste fidèle aux habitudes. Nouveauté encore, dans l'*Opus* 110, que ce récitatif introduisant un bouleversant *arioso dolente*, et reparaissant au milieu de la fugue qui couronne l'œuvre. Quant à l'*Opus* 111, il ne comporte que deux mouvements mais reste célèbre par les variations transcendantes auxquelles prête son *Arietta*.

Peu de chose, dans le détail, unit ces dernières sonates, sauf peut-être la volonté d'insérer dans le genre des formes qui lui sont demeurées étrangères : la fugue et les variations. Est-ce là volonté de rechercher une synthèse? Il est difficile de se prononcer... Par contre, sur un plan général, l'apparition successive et rapprochée de cinq tentatives échappant aux normes habituelles revêt une particulière importance. Elle témoigne d'un refus de se plier aux traditions, d'un rejet de la sclérose tout à fait remarquables et qui vont faire école car ils correspondent parfaitement à l'individualisme romantique. Nous avions

Tableau récapitulatif des innovations apportées par Beethoven à la sonate

A) *Caractères généraux :*

a) amplification des mouvements ;

b) équilibre des proportions ;

c) équilibre dramatique : contrastes de rythme, contrastes d'expression ;

d) élargissement de la notion de thèmes ; ceux-ci deviennent des phrases composées d'éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques, liés entre eux pour former des périodes ;

e) début du procédé cyclique.

B) *Caractères particuliers :*

a) 1er mouvement :

— exposition : dithématisme ; thèmes masculins et féminins reliés par un « pont » ;
— développement effectué par un travail plus mélodique sur des cellules prises aux idées principales ; plus harmonique, par des modulations de plus en plus lointaines ; emploi de l'enharmonie ; plus rythmique ; plus contrapuntique ;
— réexposition différente de l'exposition et suivie d'une coda.

b) Mouvement lent :

— coupe ternaire de l'*aria* ;
— coupe dithématique de l'*allegro* ;
— forme thème et variations.

c) Scherzo : il remplace les menuets en les développant. Il imite souvent le plan du premier mouvement avec une exposition, un développement, une réexposition.

d) 4e mouvement : il peut prendre la forme :

— d'un rondo ;
— d'un allegro dithématique ;
— d'une fugue ;
— d'un thème à variations.

jusqu'à présent des sonates-types, répondant à des règles solidement établies. Nous aurons désormais des sonates-cas, échappant à toute codification, qu'il nous appartiendra d'examiner séparément.

III. — Les contemporains de Beethoven

Le rayonnement exercé par le maître de Bonn fut et reste considérable. Pendant tout le XIXe siècle, les compositeurs voudront écrire, comme l'avoue ingénuement John Pelzer, « en imitation de quelques œuvres de Beethoven ». De nos jours encore, rares sont les récitals qui ne comportent pas une de ses sonates, et les pianistes qui affichent « l'intégrale » sont toujours suivis par un public attentif et fidèle. Nous ne ferons que mentionner ici l'énorme littérature suscitée par ce génie aux dons et au destin hors du commun ; elle s'achève sur les ouvrages bien connus de Romain Rolland.

Mais on peut se demander quelle influence Beethoven exerça de son temps. Fut-on conscient de l'ampleur de ses découvertes ? Impatient de les appliquer ?

A dire vrai, pareil effort novateur ne pouvait s'assimiler immédiatement ; il ne devait avoir d'effet que sur la première génération romantique, celle qui se manifeste autour de 1820. Les contemporains se partagent en deux groupes : le premier échappe à cette emprise — sans l'ignorer pour autant — et reste fidèle aux traditions antérieures. Le second la subit, l'analyse, sans pouvoir l'imiter. Mais il la fait connaître et la transmet aux élèves qu'il forme, préparant ainsi une brillante relève.

Sans nous attarder outre mesure sur ces deux groupes qui comportent des musiciens de moindre envergure — il est bien difficile de trouver des per-

sonnalités exceptionnelles à côté de Beethoven —, nous nous devons de rappeler les noms les plus importants.

Muzio Clementi (1752-1832) est le chef incontesté des « traditionalistes ». Né à Rome, vivant à Londres, mais grand voyageur, il a quatre ans de plus que Mozart, dix-huit ans de plus que Beethoven et mourra quatre ans après lui. Des rapports d'estime unissaient les deux hommes, car si l'Italien influença le jeune Allemand au début de sa carrière, il sut reconnaître, à la fin de sa vie, la valeur exceptionnelle de son cadet.

Clementi nous a laissé une œuvre considérable, bien écrite, mais sans grande personnalité, car elle se limite strictement aux normes établies et à l'inspiration courante à l'époque. Ses cent-six sonates pour piano, sans compter celles à quatre mains ou à deux pianos, révèlent un virtuose hors pair à la technique extrêmement brillante et variée. Elles constituent un répertoire de choix dans lequel puisent encore nos pédagogues.

A la même école se rattachent le violoniste Carl Stamitz (1745-1801), fils aîné de Johann Stamitz, chef de l'école de Mannheim, les Français Ignace Pleyel (1757-1831), Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1730-1794) et Nicolas Séjan (1745-1819), ces deux derniers organistes à Paris, respectivement en l'église Saint-Paul et Saint-Sulpice. Très populaires à leur époque, ils ont laissé des pages élégantes, adroites, mais banales ou superficielles.

Un second groupe admire et diffuse au contraire les œuvres de Beethoven. Il est formé par la génération qui a vingt ans vers 1800.

En Allemagne, certaines personnalités gravitent dans l'entourage immédiat du Maître et deviennent ses amis intimes. Le plus proche est sans conteste

Ferdinand Ries (1784-1838), son premier biographe, compositeur à la mode et pianiste brillant. Mais on rencontre aussi Anton Diabelli (1781-1858), Carl Czerny (1791-1857), dont les qualités pédagogiques ont franchi les siècles. Ce dernier, notamment, transmettra ces idées musicales révolutionnaires à l'un de ses plus jeunes élèves, Franz Liszt. Ignaz Moscheles (1794-1870) a pris quelques leçons avec Beethoven. Ses œuvres s'adressent aux niveaux les plus variés et vont de la simplicité des *Sonates faciles* aux prouesses des *Sonates concertantes* ou même *symphoniques*. Tous ces musiciens auxquels nous ajouterons, un peu en marge, le flûtiste Anton Reicha (1770-1836), vivent en contact étroit avec le Maître, évoluent dans son cercle d'admirateurs à Vienne. Moins proches, mais aussi convaincus, Johann Baptist Cramer (1771-1858) et Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) feront carrière à l'étranger. Héritiers de la tradition classique à travers ceux qui les ont formés : Haydn, Mozart, Clementi, Salieri, Albrechtberger, ils révèlent à leur public certaines sonates de Beethoven et marquent de leur influence la nouvelle génération. Dussek, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt ne les renieront pas.

En France, un changement de style s'opère dès la fin du XVIIIe siècle. Aux œuvres aimables que nous citions plus haut succèdent les deux recueils de sonates d'Etienne Nicolas Méhul (1763-1817), parus en 1783 et 1788. Un ton pathétique, véhément, des rythmes vigoureux coupés de silences dramatiques, de brusques arrêts communiquent à ces pages une vie inaccoutumée.

Adrien Boieldieu (1775-1834) suit la même orientation. On connaît surtout de lui ses deux grandes sonates *op.* 4 et 6. Animées d'un souffle généreux elles reflètent à leur manière les drames lyriques qui

firent la gloire de l'auteur et laissent pressentir également l'inspiration d'un Weber. Mais on oublie à tort les toutes premières œuvres de ce pianiste précoce : les *Trois sonates dédiées à son ami Rode* (*op.* 1 et 2). Elles firent sensation à l'époque, révélèrent son nom, en Allemagne notamment où les critiques en conseillèrent l'étude, et ne purent être étrangères à sa nomination au Conservatoire de Paris en 1798, alors qu'il n'avait encore que vingt-trois ans.

Le terrain semble donc prêt dans notre pays pour accueillir l'œuvre de Beethoven ; aussi, lorsque l'éditeur Sieber publie en 1800 la sonate à quatre mains *op.* 6, lorsque les demoiselles Erard font paraître un an plus tard la grande sonate *Pathétique op.* 13, le succès est considérable. Louis Adam insérera dans les « leçons progressives » de sa *Méthode* de piano un mouvement d'une des sonates de l'*op.* 2. Le fait vaut la peine d'être signalé car cet ouvrage pédagogique va bientôt être officiellement adopté au Conservatoire de Paris.

Cependant le Maître de Bonn trouve en France même de farouches défenseurs, entre autres un certain Ignace Ladurner, pianiste et compositeur allemand, fixé à Paris depuis 1788. La postérité n'aurait peut-être pas retenu son nom s'il n'avait eu pour élève Alexandre Boëly (1785-1858), à qui il s'empresse de faire connaître les œuvres du grand Viennois. L'*opus* 1 des sonates de son jeune disciple reflète peut-être un peu trop directement cette influence ; mais très vite le duo à quatre mains *op.* 4, le *Caprice op.* 7, dédié à Mlle Claire Spitze et la sonate à quatre mains *op.* 17 révèlent non plus l'imitation mais la similitude de pensée.

Cependant, Boëly possède des goûts très éclectiques. Dans cette époque toute bruissante d'un romantisme qui cherche à s'affirmer, il est l'un des

rares à revenir à Bach et aux clavecinistes français. En témoignent le troisième livre des *Pièces d'études pour le piano op.* 13 ou les quatre *Suites pour piano composées dans le style des anciens maîtres* (*op.* 16).

Travaillant à contre-courant, il passera longtemps inaperçu jusqu'à ce que, à la fin du XIXe siècle, son élève et protégé Camille Saint-Saëns ose remettre en lumière une œuvre qui correspondra enfin à un renouveau d'intérêt pour la musique du XVIIIe siècle.

IV. — La sonate romantique

Nous voici arrivés aux alentours de 1825. Beethoven va disparaître, emportant avec lui le dernier souvenir du XVIIIe siècle, laissant au contraire, comme autant de chemins à explorer, quantité d'idées nouvelles appelées à se développer.

Il faut nous arrêter un moment pour mieux comprendre le cadre social nouveau dans lequel va s'épanouir ce que l'on a appelé la sonate romantique.

En ce premier quart du XIXe siècle, après le grand bouleversement apporté par la Révolution française, toutes les fonctions occupées précédemment par le genre ont disparu.

L'ancienne distinction entre sonate d'église et sonate de cour n'a plus de raison d'être. La première a presque complètement cessé d'exister. Seuls subsistent à la messe, des sortes de préludes et postludes encadrant l'offertoire. Quant à la sonate de cour, elle s'adresse maintenant à un milieu qui a considérablement évolué. Certes, les mécènes existent toujours. Beethoven et Schubert dédieront leurs compositions à l'archiduc d'Autriche Rodolphe de Habsbourg ; Weber, à la Grande Duchesse Maria Paulovna de Weimar. Mais les auteurs prennent leur

autonomie financière et psychologique vis-à-vis de leurs nobles protecteurs. S'ils recherchent encore leurs faveurs, ils ne sont plus à leur service. En contrepartie, leur audience s'est considérablement élargie, atteignant non plus seulement une élite, mais l'éventail complet de la bourgeoisie.

Dans ce climat social, la sonate reste la forme musicale de base. Ainsi allons-nous la suivre sous ses diverses fonctions, dans le domaine de la musique de chambre comme dans celui des concerts, des « récitals », puisque c'est à cette époque que le terme apparaît. Suffisamment souple et adaptable, elle s'adresse à tous les publics. Aux amateurs elle fournit un divertissement aisé, agréable. Aux pédagogues, un utile instrument de travail pour tous les niveaux techniques. Aux virtuoses, leur principal répertoire.

1. **La sonate pour amateurs.** — Un net clivage frappe dès l'abord dans la production de l'époque. Très vite se détachent, étagées sur tout le siècle, les œuvres majeures de Schubert, Schumann, Chopin, Brahms ou Liszt. A leur côté fleurissent, jusqu'en 1850 surtout, d'innombrables pièces mineures qui s'adressent en particulier au piano à trois ou quatre mains, plus rarement à deux pianos. Leurs auteurs, bien oubliés de nos jours, connurent alors leur ère de succès. Nous avons étudié les principaux parmi les contemporains de Beethoven, mais J. Wölfl, J. Sterkel, D. Steibelt, G. Onslow, K. Reissiger, et plus tard K. Reinecke ou J. Rheinberger, écrivent le même genre de littérature dans un style agréable et banal, qui s'en tient strictement à la tradition de Haydn et Mozart. C'est fournir un aliment de choix aux professeurs. Les élèves courageux, les futurs solistes choisiront les sonates *brillantes*, *concertantes*, *symphoniques*, s'aventurant parfois dans

celles qui commencent à s'adresser à la main gauche. Les débutants, les amateurs sans prétention préféreront les sonates *faciles* ou *progressives*. Avec leur technique moins développée, elles constituent le prolongement de ces *divertissements* et *pots-pourris* que nous avons vu éclore à la fin du XVIIIe siècle.

On peut sourire de cette production, mais on ne peut méconnaître le changement profond qu'elle exprime.

Les compositeurs des époques précédentes s'adressaient d'emblée à la cohorte choisie et savante des professionnels, à moins qu'ils ne soient tenus, par leur emploi, de flatter la passion de leur noble protecteur. Ils acceptent maintenant de se mettre à la portée d'un auditoire plus large, qui compense ses capacités limitées par un amour authentique, enthousiaste, communicatif.

Un autre facteur va aider à cette « démocratisation » musicale. L'enseignement cesse d'être un tête-à-tête entre maître et élève pour se donner dans des conservatoires dont la création est un fait marquant du XIXe siècle. Nés du besoin de répondre au nombre croissant des amateurs, ils deviendront autant de foyers de rayonnement. Après la fondation de celui de Paris qui succède à l'Ecole royale de Musique en 1795, s'ouvriront par ordre chronologique, entre 1807 et 1830, ceux de Milan, Prague, Bruxelles, Vienne, Varsovie, Londres, La Haye, Madrid. Certains recevront une impulsion particulière grâce à l'envergure de leur directeur : Mendelssohn à Leipzig (1843), Rubinstein à Saint-Pétersbourg (1862), N. Gade à Copenhague (1863). Tous diffusent cette approche d'un instrument qui se cimente au long des heures de pratique. Tous modèlent à la fois virtuoses et connaisseurs.

2. **La sonate pour solistes.** — Les concerts vont-ils vers un semblable développement? Si leur organisation varie peu d'un siècle à l'autre, leur esprit, par contre, se modifie notablement. Dans les soirées privées du XVIIe et du XVIIIe siècle, en effet, le musicien était essentiellement chargé de créer un fond sonore agréable pendant que les auditeurs se livraient aux charmes de la conversation ou des jeux de société. Or, voici que ce personnage subalterne, ce simple « faire-valoir » prend en quelques décennies une importance considérable. Le changement se situe à peu près entre 1763, date de la première tournée en Europe du petit Mozart, et 1798, au moment où Paganini commence à tenir l'Italie sous le charme de son archet. A partir de 1804, avec John Field, commencera l'ère des grands récitals.

Etre d'exception, l'artiste romantique s'impose à l'assistance, exigeant attention et respect. Chaque personnalité marquera différemment ces réunions. Simples et joyeuses pour Schubert, elles deviendront recueillies et admiratives pour Chopin et Liszt.

Mais l'existence de ces cercles restreints n'entrave pas celle des concerts publics dont la transformation est considérable. Au XVIIIe siècle déjà, ils avaient émigré de la cour de Versailles ou des salons parisiens vers la grande salle du Concert Spirituel aux Tuileries.

Au XIXe siècle, les salles se multiplient. De plus, l' « écoute » de l'auditoire est fort différente. A l'époque précédente, on comparait volontiers les mérites respectifs de certains solistes. On organisait entre eux des sortes de compétitions en faisant interpréter à la même séance des œuvres semblables par deux violonistes, deux violoncellistes. Avis, jugements, paris allaient bon train. Désormais, la personnalité de l'artiste ne s'évalue plus, ne se discute plus : elle s'impose à l'assistance subjuguée.

Autre élément nouveau, les programmes recherchaient jadis la variété, présentant tour à tour ouvrages vocaux et instrumentaux, symphonies et motets, sonates et cantates. Le XIXe siècle, lui, ne semble pas craindre l'ennui. Il instaure au contraire la formule du « récital » : un seul artiste, un seul instrument. Le mot est lancé en 1840 par Franz Liszt, mais la forme naît une bonne vingtaine d'années plus tôt. Avec elle s'instaure ce que nous appelons de nos jours le « culte de la vedette ». Le souvenir nous est resté de ces interprètes transcendants qui bouleversèrent des générations : les violonistes Paganini, Kreutzer, Rode, Joachim, Wieniawski ; les pianistes Moscheles, Field, Kalkbrenner, Rubinstein, Liszt, sans parler de Clara Schumann, dont la carrière s'étage sur près d'un demi-siècle.

Dans les soirées privées ou les concerts publics, la sonate constitue la base des programmes. Cependant, contrairement à nos habitudes contemporaines, les solistes ne se sentent pas tenus de la jouer intégralement : ils se limitent à un ou deux mouvements. Ne voyons pas là un manque de respect vis-à-vis du compositeur, mais plutôt une habitude très ancienne et un réflexe de prudence. L'habitude ? Les Suites du XVIIe siècle étaient rarement exécutées en entier. On y puisait trois ou quatre danses suivant les besoins du moment. La prudence ? Plus on avance dans le siècle et plus les œuvres prennent des proportions importantes, au risque d'ailleurs de devenir académiques ou ennuyeuses. Quelques extraits suffiront à faire connaître les auteurs nouveaux, à maintenir la suprématie du genre.

3. **Les instruments.** — Ce n'est pas un hasard si l'énoncé des grands virtuoses du siècle a mis en lumière la prépondérance des pianistes. L'avènement

du piano au premier plan des instruments favoris est bien un fait caractéristique du XIXe siècle. Le XVIIIe siècle avait accordé ses faveurs au violon et au clavecin, les perfectionnant au fil des années, réglant proportions et mécanismes pour leur donner le maximum de puissance, de qualité sonores. Il avait aussi développé les instruments à vent. Hautbois et clarinettes n'acquièrent-ils pas leur forme à peu près définitive à la fin de cette période? Enfin les dernières décennies voyaient les recherches des facteurs de harpe se multiplier pour doter celle-ci d'un système de pédales, de crochets, puis de vis qui la rendaient capable de jouer dans n'importe quelle tonalité.

Le XIXe siècle s'ouvre sur la fin de la guerre entre le clavecin et le piano, sur la victoire de ce dernier qui correspond mieux à une sensibilité nouvelle, plus tournée vers la gradation que vers l'opposition des plans sonores. Mais il reste tout à faire pour passer du petit clavier discret de la fin du siècle précédent à l'instrument de concert susceptible d'exprimer les débordements de la sonate de Liszt. Comme toujours, artistes et facteurs s'attellent à la tâche. Des maisons dont le nom nous est devenu familier vont s'établir. Ce seront dans l'ordre chronologique Broadwood, Erard, Clementi, Pleyel, Bösendorfer, Gaveau, Steinway et Bechstein. A l'origine de ce renouveau se trouve un pionnier : Johann Ludwig Dussek. Dès 1793, il demande à Broadwood d'élargir la tessiture à six octaves. Voilà qui éclaire le titre qu'il donne à quelques-unes de ses sonates : « avec les notes ajoutées ». A partir de 1799, il indiquera sur ses partitions l'emploi des pédales pour obtenir certaines nuances particulières. Après l'élargissement de la tessiture qui finira par atteindre sept octaves, les artistes réclameront un mécanisme

plus précis pour faciliter la répétition des notes. Erard y parviendra grâce au procédé du double échappement et c'est encore Dussek qui présentera le premier piano de ce style au public parisien en 1808. Bien d'autres perfectionnements vont suivre : les marteaux seront couverts d'un feutre plus épais, les pédales douces et sourdines réglées. Au contraire, pour développer la puissance sonore, les cordes deviendront plus épaisses, plus tendues. On résistera à la pression accrue, aux changements de température, en renforçant les cadres par des pièces de métal, en adoptant le principe du croisement des cordes qui libère leur sonorité et développe la résonance des tables.

Enfin, au terme de toutes ces découvertes, les facteurs vont acquérir leur personnalité propre. Vers 1830, les pianos de Clementi se font remarquer par leur toucher clair et léger, favorable à la vélocité, bientôt suivis dans cette voie par les Pleyel dont la délicatesse enchantera Chopin. Ils s'opposent au toucher plus lourd des Broadwood et des Bechstein, compensé par leur sonorité puissante et pleine. En janvier 1857, Hans von Bülow présentera pour la première fois à Berlin un piano de Bechstein, avec la sonate de Liszt.

Cette revue des progrès du piano ne doit pas nous faire oublier ceux qui concernent l'orgue. Celui-ci maintient sans doute encore la traction mécanique, allégée — pour les accouplements entre claviers — par une machine pneumatique inventée par Barker. L'instrument conserve sa composition classique jusque vers 1840 et perdra peu à peu ses mixtures au profit de jeux de fonds plus nombreux, dont certains cherchent à imiter l'orchestre. De classique, l'orgue devient symphonique, orchestral avec Cavaillé-Coll, aboutissant à un tutti somp-

tueux, éclatant, rendu plus souple par l'action d'une « boîte expressive » placée au clavier de Récit.

4. **Evolution de la forme.** — Dans ce contexte tant social qu'esthétique, quelle orientation les successeurs de Beethoven vont-ils donner à la sonate?

Ils éprouvent d'abord le besoin de préciser et d'ordonner les récentes découvertes, et cette réflexion est l'œuvre des théoriciens. Le XVIIIe siècle, s'il avait souvent défini le terme, n'avait jamais précisé les règles du genre. L'eût-il voulu d'ailleurs que leur énoncé eût été bref, réduit à quelques principes sommaires, laissant une large part à l'invention et à la fantaisie. Haydn et Mozart avaient seulement commencé à apporter quelques raffinements dans cet agencement trop général. Mais avec Beethoven, la sonate prend une telle ampleur, offre des possibilités si variées que le temps semble venu de les codifier à l'intention des générations futures. Très embryonnaires, les premières tentatives se manifestent vers 1820 et préparent la parution de deux ouvrages importants : en 1845, *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* d'Adolf Marx, et, trois ans plus tard, le *Traité de composition* de Czerny. Le premier étudie la sonate sous l'aspect théorique de sa facture, le second élargit le sujet en y ajoutant une comparaison avec la variation, le quatuor, la symphonie. Pour toutes ces études, le grand, l'unique modèle reste Beethoven. Les auteurs examinent donc les œuvres contemporaines de Schubert ou Mendelssohn en se référant à ce critère, soulignant çà et là ce qui ne s'y conforme pas. L'entreprise s'avère salutaire à ses débuts, car elle met en ordre bon nombre d'idées imprécises, mais elle finit par scléroser le genre qui devient peu à peu si rigide et si complexe qu'il semblera incapable d'évoluer.

Fort heureusement, il arrive aux compositeurs de ne pas toujours se plier aux dogmes pour se laisser aller à leur inspiration. Or, l'initiative personnelle règne chez les romantiques qui prônent l'individualisme, avec ce qu'il comporte d'indépendance, voire d'indiscipline. Le décalage entre la complexité des traités et la spontanéité des réalisations musicales rétablit un heureux équilibre ; chacun écrira donc suivant un style personnel dont nous étudierons plus loin les caractères distinctifs. S'il est plus difficile de deviner la griffe d'un compositeur particulier au XVIIIe siècle, car les habitudes esthétiques et sociales façonnent l'individu, en revanche, une oreille exercée reconnaît assez facilement les phrases de Chopin, Schumann, Liszt ou Brahms.

La forme de la sonate deviendrait-elle alors anarchique au XIXe siècle ? Quelques éléments communs demeurent heureusement pour cimenter cette variété.

Dans le fond, tout d'abord, se décèle une répugnance diffuse pour un genre très — trop — codifié. D'où vient-elle ? Certainement des limites imposées à l'initiative personnelle. Mais ne s'y ajoute-t-il pas un secret sentiment d'infériorité devant un imposant prédécesseur, ce Beethoven qui semble avoir tout dit et de manière si parfaite ? Ne s'ébauche-t-il pas alors l'intuition cachée qu'un message neuf doit s'exprimer à travers des formes courtes, souples, allusives, celles des préludes, études, caprices ou ballades, par exemple, qui vont fleurir à l'époque ? Faut-il pour autant abandonner le genre ? Aucun des compositeurs n'osera le faire, mais, par comparaison avec ces pièces brèves qui conviennent si bien au langage intime, la sonate va prendre une ampleur, une importance presque un peu trop solennelles. A rêver ainsi de grandeur, les proportions s'allongeront anormalement, vers la fin du siècle surtout, engendrant pour

l'auteur la fatigue de l'inspiration — les redondances et platitudes — et pour le public, la lassitude, l'ennui.

Un deuxième trait se dégage de la forme extérieure : la sonate s'adresse essentiellement au piano, traité en soliste de préférence, mais aussi à quatre mains. La littérature pour deux pianos se développe plus difficilement, en raison des difficultés matérielles qu'elle engendre. Or, cette prédominance ne sera pas sans s'exercer jusque dans la sonate à deux instruments différents, tant il est vrai que l'équilibre est difficile à instaurer entre des partenaires. Le XVIIIe siècle avait bien connu ce problème, lui qui avait tour à tour privilégié le violon puis le clavecin. Au XIXe siècle, dans les sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle — de beaucoup les plus nombreuses —, la corde frappée capte l'attention par sa volubilité brillante, alors que les archets semblent plus pâles, cantonnés dans leur rôle expressif. Pourtant, à mesure que l'on avance dans le siècle, se manifestera le souci de construire un véritable dialogue, et cette volonté d'équité s'est maintenue jusqu'à notre époque où la plupart des sonates à deux la respectent toujours.

V. — Les hommes et les œuvres

1. Les préromantiques (1820-1840). — Vers 1820, alors que Beethoven vit et œuvre encore, trois hommes marquent l'apparition du romantisme : Weber, Schubert, Mendelssohn. Certes, ils sont si pénétrés des traditions du siècle précédent qu'on a pu les appeler « les classiques du romantisme ». Mais leur désir commun d'un renouvellement de l'inspiration et de la forme s'affirme avec une évidence qui annonce des changements prochains.

Un même trait les unit : la primauté qu'ils ac-

cordent à la mélodie. Non pas une mélodie qui cherche la seule pureté de la ligne, qui plane au-dessus d'un accompagnement neutre ; une mélodie indissociable au contraire d'une harmonie subtile. Fréquence des modulations, progressions par secondes ou par tierces, tensions des accords de sixtes augmentées, de septièmes diminuées deviennent autant de moyens pour éclairer leurs thèmes d'un climat psychologique sans cesse fluctuant.

Cependant la variété ne leur suffit pas ; ils rêvent de puissance et, devançant l'effort des facteurs d'instruments, tentent d'étoffer par des procédés d'écriture la sonorité encore grêle du pianoforte. Ils enrichissent les accords qui passent de trois à quatre sons, doublent les octaves, transportent la mélodie au grave, la ponctuant de discrètes harmonies à la main droite, et sillonnent de gammes d'octaves et d'arpèges triomphants toute l'étendue du clavier. Jouant tour à tour des contrastes ou des progressions savantes, ils commencent à marquer avec précision l'usage de la pédale sur leurs partitions. Chacun utilise ces procédés selon son génie propre ; chacun apporte sa pierre à la rénovation du genre que nous étudions, sans laisser cependant d'œuvres décisives.

Ce n'est pas dans ses quatre sonates pour piano que Weber nous a laissé le meilleur de lui-même, et, dans ce cadre limité, le dramaturge semble se sentir à l'étroit. Du moins ces pièces témoignent-elles, par leur progression continue, du soin apporté à leur élaboration. La dernière, l'*opus* 70, est donc à cet égard la plus achevée. Il y aurait peu à dire de ces œuvres dont l'atmosphère véhémente trahit l'auteur du *Freischütz* si les quatrièmes mouvements ne se détachaient par leur importance et leur virtuosité. Leurs titres ne cèlent pas cette recherche : l'*Infatigable*, *Perpetuum mobile*, *Allegro bravura* et la

Tarantella. Ils marquent le début de cette technique transcendante qui ira s'affirmant tout au long du siècle.

Plus importante est l'œuvre de Schubert, avec son ensemble de trente-trois sonates dont vingt-trois seulement sont achevées. Quinze s'adressent au piano, quatre à deux pianos, trois au piano et au violon, et une au piano et à l'arpeggione, nouveau venu à l'existence éphémère qui rappelle un peu les violes de gambe du siècle précédent avec ses cordes accordées par quartes et tierce. A la demande de son inventeur, le luthier viennois G. Staufer, Schubert écrivit la seule œuvre marquante de son répertoire. Dès la première édition pourtant, et par un légitime souci de publicité, il ajoutait une version pour des instruments plus familiers : le violon ou le violoncelle, au choix. Seuls les violoncellistes continuent à inscrire à leur programme cette œuvre charmante, très significative de l'art de son auteur par la grâce un peu alanguie de ses thèmes et la vivacité piquante de leurs développements.

Les sonates de piano ne comptent pas parmi les meilleurs ouvrages. L'*opus* 42, très développé, rarement joué — il dure une demi-heure —, présente hélas de nombreuses « divines longueurs ». L'*opus* 78, très court au contraire, risque de paraître un peu sommaire. Il portait initialement le titre de *Fantaisie*. Schumann en appréciait fort les trois brefs mouvements, dans leur esprit comme dans leur forme. On a signalé la résonance mozartienne des sonates de Schubert. De fait, leur cadre, leurs harmonies très simples, justifient ce propos. Cependant l'importance des thèmes que l'on a pu qualifier de « mélodies qui chantent éperdument », ainsi que l'alternance, la variété des formules tonales et modales, appartiennent bien au XIXe siècle.

Mendelssohn, le plus jeune des trois, se montre pourtant le plus fidèle à la tradition classique. Ses affinités profondes avec Palestrina, Haendel et Bach se révèlent tout au long de ses œuvres. Mais son esprit très ouvert accueille volontiers les tendances nouvelles. Trois sonates pour piano, une pour piano et violon, deux pour piano et violoncelle, plusieurs pour orgue, constituent un ensemble équilibré. Rien de subversif dans l'inspiration, mais un don mélodique, une aisance évidente qui se prolonge dans un style auquel la science de l'écriture n'enlève rien de son élégance.

2. **Les grands romantiques (1840-1880).** — Les noms les plus célèbres du romantisme commencent à apparaître pour jalonner ces quarante années décisives. C'est l'époque où Chopin enchante Paris par sa virtuosité et son lyrisme patriotique, où Schumann, à Leipzig, puis à Düsseldorf, exprime sans détours ses heurs et malheurs sur le flux et le reflux de son affectivité ; c'est le moment où Liszt fascine les publics européens et transforme Weimar en capitale musicale, où Brahms, à Vienne, met en ordre l'héritage schumannien et crée une synthèse très originale entre les formes classiques et sa sensibilité nordique. Autant d'hommes, autant de personnalités transcendantes mais profondément différentes ; autant d'œuvres diverses par conséquent. Leur valeur se mesure paradoxalement à la manière dont les compositeurs savent transgresser les règles de la sonate, sans violer l'équilibre du genre.

Certains caractères les unissent cependant. Les dimensions générales s'allongent. Les vingt minutes des sonates de Schumann ou de Brahms s'étireront jusqu'à la demi-heure dans la sonate de Liszt. La

phrase mélodique se développe pour mieux traduire le souffle qui l'anime : les quatre mesures de Mozart deviennent les huit mesures de Brahms. L'invention thématique jaillit avec abondance ; les deux thèmes de jadis se multiplient : trois ou quatre chez Brahms, cinq chez Liszt. Pour les soutenir, les compositeurs ne reculeront pas devant la complexité. L'harmonie verticale du classicisme cède la place, à l'occasion, à la polyphonie, voire au chromatisme. La carrure rythmique s'enrichit de certains dynamismes particuliers empruntés au folklore polonais ou hongrois ; ceci sans préjudice de trouvailles nouvelles comme la superposition du ternaire au binaire ou les progressions de syncopes. Le tout donne une impulsion foudroyante à la technique pianistique qui s'affirme dans une transcendance qui sait s'adapter à tous les tempéraments. Ne se fait-elle pas légère et preste chez Chopin ; pesante et profonde chez Brahms, conquérante chez Liszt ?

Trois sonates jalonnent la vie de Chopin entre 1828 et 1847. La dernière, l'*opus* 65, s'adresse au piano et au violoncelle. Elle est dédiée au violoncelliste L. Franchomme, ami intime du compositeur, qui l'aida de ses conseils et la créa en 1847. En dépit de l'agrément de ses thèmes, elle reste moins populaire, car la partie de piano, très chargée, très concertante, nuit à l'équilibre du dialogue. Les deux autres reviennent au piano seul. L'*opus* 58 paraît en 1844-1845. Ses idées, belles et variées, s'accommodent parfaitement des exigences de la structure classique, à ceci près que le scherzo précède le mouvement lent selon un procédé très particulier à l'auteur. Quant à l'*opus* 35 en *si* ♭ mineur (1840), qui contient l'immortelle marche funèbre, elle tient une place à part. Chopin avait déjà composé le morceau lent en pièce libre. Il eut l'idée de l'insérer dans la sonate et de le

faire suivre d'un quatrième mouvement, un *presto non tanto* extraordinairement court : soixante-quinze mesures qui durent une minute treize secondes en tout. L'œuvre reste unique dans les annales du genre grâce au récitatif en octaves qui la couronne, grâce aussi à la marche funèbre qui continua sa vie propre, fut orchestrée pour les funérailles du compositeur et publiée en trois éditions différentes.

Schumann nous a laissé un ensemble de six sonates ; trois pour piano, trois pour piano et violon. Des premières : *opus* 11 (1835), 14 (1836), parue sous le titre *Concerto sans orchestre*, et 22 (1838), la plus célèbre reste l'*opus* 11. Dédiée à Clara de la part de Florestan et Eusebius, jouée en public pour la première fois par celle-ci en 1837, à une période où, sous le coup de l'interdiction paternelle, elle ne pouvait voir le compositeur, cette œuvre reflète la passion qui unit nos protagonistes et resta pour eux « la sonate » par excellence, même après la parution des deux autres. Au contraire, les sonates pour violon et piano sont des œuvres tardives. Les deux premières portent les numéros d'*opus* 105 et 121 et furent créées en public par Clara et Joachim en 1852-1853. Quant à la troisième, elle vient d'être découverte tout récemment.

Tout en restant fidèle au schéma habituel, cette production porte la marque distinctive du style de leur auteur. Cela ne va pas sans créer un certain malaise chez un compositeur qui affectionne tout particulièrement la pièce brève pour traduire sa pensée. Ainsi les thèmes courts, souvent interrompus comme autant d'interrogations, ont du mal à se plier à l'ampleur de la dialectique courante. Ils peuvent donc paraître s'essouffler. De même, le dialogue très morcelé des sonates à deux déroute l'auditeur qui le trouve parfois incohérent. Schumann ne

cachait pas d'ailleurs, dans une lettre à son ami Hummel, qu'il se sentait bridé par le genre. En revanche, on peut lui savoir gré d'avoir chassé tout ce qui restait encore d'académisme en insérant la tendresse, la passion, c'est-à-dire en somme une intériorité, une intimité rarement entendues jusqu'alors.

On a dit de Brahms : « Après Beethoven dont l'art, classique au départ, menait au romantisme, après Schumann, romantique qui essaiera en vain de retrouver un classicisme, Brahms rétablissait l'équilibre » (Claude Rostand). Les sonates ne sauraient mieux justifier cette définition. Remarquons d'abord qu'elles sont nombreuses dans l'œuvre du compositeur : trois pour piano seul, trois pour piano et violon, deux pour piano et violoncelle, deux pour piano et clarinette ou alto, soit un ensemble de dix œuvres sans équivalent chez les hommes de sa génération.

Nombreuses, elles jalonnent aussi toute sa vie. Les trois sonates pour piano seul portent en effet les numéros d'*opus* 1, 2 (1852) et 5 (1853) ; celles pour violoncelle ou violon alterneront ensuite : *opus* 38 (1865), 78 (1879), 99 et 100 (1886-1887), alors que les deux sonates pour clarinette comptent parmi les dernières œuvres du maître (*opus* 120, 1894).

Peut-on alors y discerner une évolution ?

Les sonates de jeunesse sont peut-être les plus avancées, en ce sens que leur forme se réfère à la troisième manière de Beethoven, et que l'inspiration s'y épanche largement, tour à tour rêveuse, nostalgique ou exaltée. Elles font aussi volontiers appel à des thèmes folkloriques et ces chants populaires anciens leur donnent un peu l'atmosphère particulière des ballades nordiques. L'*opus* 5 est la plus développée des trois, la plus originale aussi par un essai de procédé cyclique. Les sonates à deux revien-

nent à une inspiration plus intime et contenue ; de même, leur cadre retourne à une tradition plus stricte. Dans ces limites pourtant, Brahms manifestera des trésors d'invention. Les proportions vont s'amplifier, les thèmes se multiplier, les rythmes binaires et ternaires se superposer. Quant aux développements, ils vont se nourrir de toute la richesse des variations que le compositeur affectionne, de toute la surprise des modulations, du piquant enfin de telle forme inattendue comme un menuet ou une fugue. Jamais le cadre traditionnel de la sonate n'aura un contenu aussi dense, aussi varié.

Avec Liszt, nous terminerons l'analyse des chefs-d'œuvre romantiques. Certes, on évoque tout de suite à son propos la célèbre *Sonate en si* dont l'originalité reste encore entière aujourd'hui. Mais on oublie que l'auteur écrivit auparavant cinq sonates pour piano seul, une pour deux pianos, une pour piano et violon. Huit sonates sur un total de mille quatre cent vingt œuvres, petites ou grandes, la proportion reste faible pour un genre tellement en faveur. Bien plus, elle s'amenuise encore, car deux partitions seulement survivent sur ce total. Quatre sonates pour piano, dont trois écrites à l'âge de treize ans (1825), ainsi que celle pour deux pianos, sont perdues. Leurs trois mouvements peu développés les rendaient fort traditionnelles encore. Le *Duo-Sonate* pour violon et piano date des années 1832-1835 et demeura inachevé : certains passages existent en plusieurs versions. Publiée seulement en 1964, l'œuvre fut donnée en première audition par le pianiste Eugène Liszt et sa femme, la violoniste Carroll Glenn. Incomplète, elle ne présente plus guère qu'un intérêt musicologique, mais, à ce titre, reste intéressante par le faisceau d'influences qu'elle trahit. L'auteur a vingt ans à l'époque, et

fait la découverte d'un Paris dominé par les personnalités de Chopin et Berlioz, très ouvert également aux virtuoses étrangers, à Paganini entre autres. Notre jeune pianiste se met aussitôt en devoir d'arranger pour son instrument la *Symphonie fantastique* et certaines œuvres du grand violoniste ! La sonate reflète ces découvertes : certains thèmes s'inspirent des mazurkas de Chopin ; la variété des tonalités, leurs enchaînements par chromatisme et enharmonie révèlent les leçons de Berlioz ; quant à la technique transcendante, elle revient de droit à Paganini.

Deux œuvres majeures restent donc : la *Dante-Sonate*, et la *Sonate en si*. Dès 1837, Liszt commence la première sous le titre *Fantasia quasi Sonata après une lecture du Dante* ; il la joue deux ans plus tard au cours d'un récital en Allemagne. Elle sera publiée en 1858 comme septième et dernière pièce des *Années de pèlerinage*. Témoignage du culte que les romantiques professent pour le grand poète italien, elle rassemble en un mouvement trois idées mélodiques donnant naissance à des développements, et marque une étape vers le chef-d'œuvre de l'auteur, la *Sonate en si* qui en constitue une sorte d'ampliation.

Composée en 1853, celle-ci ne comporte encore qu'un seul mouvement en deux parties, qui, avec ses vingt-neuf minutes, dure deux fois plus que la *Dante-Sonate*. Cinq idées principales s'y affrontent en une construction si complexe qu'elle a pu être analysée soit comme les trois parties habituelles de la sonate : exposition avec sa coda, développement avec la fugue, réexposition de tous les thèmes entendus et coda finale ; soit comme un cycle de quatre mouvements alternés : allegro (exposition), adagio, scherzando (fugue) et finale (réexposition). Les idées

sont très variées. La première, une longue gamme descendante, ouvre et clôt la sonate sur sa lente progression et reparaît parfois prenant un caractère très autoritaire; la deuxième lance l'allegro energico sur un grand saut d'octave; la troisième utilise des accords de septième diminuée arpégés ; la quatrième sert de contre-sujet à la précédente; la dernière forme une majestueuse suite de lents accords plaqués.

Bien des éléments se surajoutent à ces motifs de base. Ils peuvent venir des procédés d'écriture traditionnels, telle la fugue, une des rares que Liszt ait composée pour piano, une des plus rigoureuses aussi, avec son travail en augmentation, diminution ou mouvement contraire. Mais un agencement différent se surajoute à la tradition. La résurgence des thèmes tout au long de l'œuvre ne serait-elle pas déjà une approche du procédé cyclique? De plus, les réflexes de l'interprète se superposent à ceux du compositeur pour enrichir ces épisodes : traits d'octaves, variations, gammes chromatiques ou carillons émaillent ces pages et les rendent acrobatiques. Nous sommes ici en présence d'une sorte de testament : celui du mystique, car on a pu y voir une expression de l'affrontement entre le Bien et le Mal qui poursuivit l'homme durant toute sa vie, celui du pianiste, dont c'est la dernière œuvre pour son instrument. Liszt l'annonçait lui-même dans une lettre à Breitkopf et Härtel : « A présent, j'en ai terminé avec le piano et j'entends me consacrer exclusivement aux œuvres orchestrales. » Il devait tenir parole, du moins pour l'essentiel de sa production pour clavier.

Chapitre IV

LA SONATE AUX TEMPS MODERNES

I. — Introduction

Débordant sur la fin du XIXe siècle, nous faisons commencer le monde moderne en 1875. Pourquoi ce choix, pourquoi cette date ?

A dire vrai, jusqu'en 1875 l'essentiel du romantisme s'est exprimé. Les œuvres majeures ont paru. La génération montante se réfère bien encore à Schumann, Brahms et Liszt, mais trouve peu de chose à ajouter à ce que ses maîtres ont déjà si bien dit. Que peut-elle faire sinon codifier le genre plus étroitement, ce qui ne va pas sans une certaine sclérose, ou tâter d'un emploi plus large, plus hardi de la dissonance, dans le domaine de l'harmonie ? Tel sera le travail du postromantisme allemand dont les nombreuses œuvres, pourtant valables dans leur ensemble, sont tombées dans un oubli auquel seuls échappent Max Reger et Richard Strauss. En fait, ce malaise s'explique par un besoin de nouveauté. Mais le moule solidement établi de la sonate semble inviter à la poursuite d'une expression plus traditionnelle ; le désir de changement se manifeste ailleurs dans d'autres genres.

Comment sortir de cette impasse? Le premier réflexe consistera à revenir aux sources ; à Beethoven d'abord, dont on passera à nouveau au crible toutes les idées. Se dégagent alors celles de la dernière période qui visaient une ampleur, une unité inconnues, jusqu'à rapprocher parfois la sonate du poème symphonique. Elles ont été encore peu exploitées. César Franck s'inscrit dans cette ligne, lui dont les thèmes cycliques tissent avec méthode un fil conducteur à travers les différents mouvements. Ils se rattachent à l' « idée fixe » de Berlioz, au « leitmotiv » de Wagner et, plus largement, au « motif de base » pressenti par Brahms.

Puis, remontant plus loin encore, on redécouvre J. S. Bach et les musiciens du XVIIIe siècle avec une ferveur nouvelle. Un faisceau de raisons explique cet engouement. La personnalité de Beethoven est si extraordinaire qu'elle éclipse toute autre pendant le premier tiers du siècle. Cependant, l'influence de ses prédécesseurs demeure à l'arrière-plan, continuant son cours à la manière d'une rivière souterraine. Quelques signes en révèlent l'existence. En 1829, Mendelssohn dirige à Leipzig une exécution de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. En 1843 et 1849, en Angleterre se fondent respectivement la *Haendel* et la *Bach Society*. Puis la France réagit à son tour : en 1853, L. Niedermeyer ouvre à Paris son « Ecole de Musique classique et religieuse » ; en 1867 commence à paraître une anthologie de la musique de clavier, publiée par J.-A. Lefroid de Méraux, dont le premier tome s'intitule *Les clavecinistes de 1737 à 1790* ; enfin, en 1889, L. Diémer fonde à son tour la *Société des Instruments anciens*. Elle sera suivie par les vingt-trois volumes des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, de 1894 à 1908.

Or à ce climat général s'ajoute la présence fortuite

de compositeurs qui sont aussi des organistes : Reger en Allemagne, Franck, Saint-Saëns et Fauré en France. Comment s'étonner si certaines formules du répertoire classique de leur instrument passent spontanément de leur clavier à leur plume ?

Bien entendu, ce retour aux sources exclut tout plagiat : la personnalité de ces hommes l'interdit. De plus, trop de découvertes sont advenues pour rendre impossible un retour en arrière. Au contraire, l'originalité de ces compositeurs consistera à couler leurs idées dans les moules anciens de la première sonate, et même de la suite, à les accompagner de modulations inattendues qui en transforment profondément le sens. Dans cette voie, Fauré et, plus tard, Debussy iront le plus loin, l'un par un retour à la modalité, l'autre par le début de l'atonalité.

Le passage du romantisme au monde moderne s'exécute-t-il alors sans rupture ? Que non pas ! Il se manifeste dès 1912 avec l'apparition des trois figures centrales de la musique contemporaine : B. Bartók, I. Stravinsky et A. Schönberg. Mais la faille s'accuse avec la guerre de 1914-1918, s'étendant à tous les domaines de la création intellectuelle ou artistique. Sous peine de sclérose, il faut à tout prix trouver de nouvelles sources d'inspiration. La première poursuit la voie tracée par les prédécesseurs : le retour au XVIIIe siècle. Mais l'esprit de cette démarche se modifie. Debussy, Ravel cherchent à recréer la concision, la subtilité, le raffinement de ce siècle, alors que nos contemporains s'amusent à habiller les thèmes anciens d'harmonies nouvelles.

La seconde est liée au contexte politique. Nous avons signalé dans notre étude la prépondérance successive de l'Italie au XVIIe siècle, de la France au XVIIIe, de l'Allemagne au XIXe. Or, si l'avènement de notre époque voit une remarquable renaissance

de l'école française, équilibrée par une stagnation outre-Rhin, elle assiste également à la révélation de groupes ethniques jusque-là silencieux. La Russie, la Scandinavie, les pays d'Europe centrale puis du monde espagnol — péninsule Ibérique et Amérique du Sud — commencent à se manifester. Dernière née à cette subite promotion, l'Afrique, et avec elle le jazz des Noirs d'Amérique.

Au début, tous s'affirment dans ce qu'ils ont à la fois de plus profond et de plus original : leur folklore. Si la première expression se fait à travers les formes simples — des chansons et pièces de genre —, la seconde atteint la musique savante. Celle-ci se contente d'abord d'insérer les thèmes populaires dans les cadres traditionnels, comme l'avaient déjà fait Chopin, Schumann, Brahms et Liszt. Ainsi en usent Grieg et Sibelius, Smetana et Dvořák, Rachmaninov ou Turina. Mais les compositeurs de la génération suivante cesseront de les considérer sous cet aspect subjectif. Ils vont les soumettre à une analyse dont la précision trahit l'esprit scientifique de notre temps. Inflexions et rythmes caractéristiques sont soigneusement relevés, classés, assimilés par Bartók et Kodály en Hongrie, Enesco et Golestan en Roumanie. Les mélopées, jadis recherchées pour leur charme poétique, deviennent maintenant un matériau qui s'insère au sein d'une construction très élaborée, et vivifie un langage dont la recherche et la complexité ne sont nullement exclues.

Autre élément de renouvellement, les agents sonores. Piano et cordes gardent tout leur prestige, et notamment, parmi ces dernières, l'alto qui voit croître considérablement un répertoire un peu restreint. Mais nos contemporains manifestent une prédilection pour les timbres des instruments à vent. Certains, comme P. Hindemith, D. Milhaud ou

Fr. Poulenc, les exploitent même avec une méthode qui confine au système. Mais ils réalisent des combinaisons sonores inédites et savoureuses.

Cependant, la transformation la plus marquante est sans conteste celle qui, à la suite de Debussy, Stravinsky et Schönberg, s'attaque au langage musical lui-même. Après la modalité et l'atonalité, apparaissent la polytonalité et la polyrythmie, puis le dodécaphonisme qui s'organise au sein de la série. C'est le dernier stade avant l'analyse du son, poussée à l'extrême avec le secours de l'acoustique, dont nous n'avons pas fini de mesurer l'impact sur notre art. Pour survivre sans se trouver dépassée, démodée, voire rejetée au profit de structures « plus informelles », la sonate devra une fois encore faire preuve d'adaptation. Mais, en définitive, son évolution n'est-elle pas réussie, puisque A. Jolivet, H. Dutilleux et même P. Boulez ne l'ont pas répudiée ?

Pour répondre à ces considérations générales, notre étude abordera successivement les deux périodes qui se partagent cette centaine d'années. La première va de 1875 à 1918. Confuse, elle se réfère toujours à la tradition à des degrés divers : de très près, comme les postromantiques allemands, ou en prenant certaines distances, comme C. Franck, C. Saint-Saëns et G. Fauré. Les premiers « nationalistes » d'Europe centrale, d'Espagne ou de Scandinavie se rattachent à ce groupe. Débutant avec Debussy, la seconde s'étend de 1918 à nos jours. Elle ne présente guère plus de clarté que la précédente, car nous manquons de recul pour apprécier la fécondité de ses découvertes. Du moins passerons-nous en revue les domaines dans lesquels s'exerce sa volonté d'innover.

II. — Les défenseurs de la tradition (1875-1918)

1. Le postromantisme allemand. — L'Allemagne qui, depuis un siècle, a vu éclore et se développer sur son sol le romantisme éprouve plus que les autres pays des difficultés à se détacher de cette emprise. Schumann, Brahms et Liszt dominent toujours la période comprise entre 1885 et 1914. De nombreuses œuvres continuent à paraître, qui perpétuent ce style, mais ont aujourd'hui totalement disparu de notre mémoire. Qui se souvient encore de Robert Fuchs, Karg-Elert, Friedrich Gernsheim ou Robert Kahn ? Hans Huber, Joseph Rheinberger ou Hans Pfitzner ne sont-ils pas connus des seuls professionnels ? Sans doute cet oubli vient-il d'un manque d'originalité. Excellents musiciens, ces hommes ne possèdent pas une personnalité suffisante pour remplacer des modèles particulièrement remarquables. Font exception pour notre propos Richard Strauss et Max Reger.

A dire vrai, si la réputation de R. Strauss avait dû s'établir d'après ses sonates, jamais elle n'aurait acquis l'audience internationale dont elle jouit après la mort de Wagner. L'auteur la doit surtout à ses poèmes symphoniques, opéras et œuvres vocales. Moins populaire, sa production dans le domaine de la musique de chambre comporte une dizaine de sonates et sonatines, parfois inachevées et de valeur inégale, étagées sur deux périodes. Les cinq premières sont des œuvres de jeunesse, les cinq dernières appartiennent à la maturité. Dans cet ensemble, nous détacherons d'abord la sonate pour violoncelle et piano (*op.* 6, 1882-1883), dont le lyrisme reste très proche de Brahms. Cependant, la richesse remarquable de l'invention mélodique, en s'alliant à une grande liberté d'écriture et d'harmo-

nie, assure encore à ces pages brillantes les faveurs des interprètes et auditeurs de notre temps. Tout en appartenant à la même période, la sonate pour violon et piano (*op.* 18, 1888) montre déjà plus de personnalité. Certes, Brahms est toujours présent, mais la transcendance des difficultés techniques, l'intensité soutenue de l'expression reviennent bien au jeune compositeur de vingt-quatre ans qui confiait dans une lettre à Bülow que la forme de la sonate convenait mal à ses idées. De fait, il va aborder d'autres genres, et les deux dernières sonates pour instruments à vent sont l'œuvre d'un octogénaire. Elles s'adressent à un groupe très original de seize participants : deux flûtes, deux hautbois, cinq clarinettes, quatre cors et trois bassons. A la fin de sa vie, le bouillant romantique retourne au néo-classicisme. Aussi la dédicace du mouvement lent de la deuxième sonatine : « Au divin Mozart, à la fin d'une vie de gratitude », prend-elle valeur de testament spirituel.

Moins connu du grand public que son prédécesseur Max Reger laisse, dans une production exceptionnellement féconde comptant plusieurs centaines d'*opus*, trente-trois sonates dont certaines recueillent encore l'audience limitée des connaisseurs. Deux s'adressent à l'orgue, quatre au piano, neuf au violon, quatre au violoncelle, trois à la clarinette, toujours accompagnés du piano ; onze enfin sont dédiées au violon seul. L'auteur est un des organistes de ce temps dont nous avons parlé dans notre introduction. Sa solide formation classique s'appuie sur Bach, s'étend jusqu'à Wagner, mais s'ouvre aussi aux recherches contemporaines. Voilà pourquoi, si l'expression lyrique se montre généreuse, l'harmonie large jusqu'à frôler parfois l'atonalité, un cadre assez strict les endigue sévèrement, empêchant tout débordement d'effusion ou d'innovations.

Avec M. Reger nous pouvons quitter une Allemagne un peu épuisée par un siècle d'exceptionnelle fécondité, pour nous tourner vers l'école franco-belge qui connaît à cette période une renaissance tout à fait remarquable. Sans doute Franck, Saint-Saëns et Fauré, trois compositeurs-organistes dont la formation, la largeur de vue rappellent beaucoup celles de leur collègue d'outre-Rhin, trouvent-ils dans notre pays un terrain plus favorable à leur rayonnement.

2. **L'école franco-belge entre 1875 et 1918.** — Comme jadis le baroque au XVIIIe siècle, le romantisme fleurit assez tard en France. Berlioz ne l'illustre que dans les domaines lyrique ou symphonique. Il faut attendre le dernier tiers du siècle pour voir se fonder à Paris de nouvelles sociétés musicales qui, par la diffusion des œuvres étrangères ou françaises, vont donner à notre capitale une impulsion remarquable. Dès 1860, J. Pasdeloup fonde les « Concerts populaires ». La seule année 1871 voit naître le « Concert national » dirigé par E. Colonne et la « Société nationale » par C. Saint-Saëns et R. Bussine. La devise de cette dernière, « Ars gallica », montre assez son désir de promouvoir des œuvres purement françaises dans le domaine de la musique de chambre. En 1881, ce sera le tour de Ch. Lamoureux avec les « Nouveaux Concerts », en 1896, de V. d'Indy avec la « Schola cantorum ».

Le dernier quart du siècle est dominé par un triumvirat de compositeurs qui se succèdent à dix ou douze ans d'intervalle. C. Frank naît en 1822, C. Saint-Saëns en 1835, G. Fauré en 1845. Ils ont même goût, même esthétique et attirent à eux de nombreux disciples. De plus, ils vont trouver quelques grands interprètes capables de donner avec

compétence et enthousiasme leurs œuvres en première audition. E. Ysaye crée les sonates pour violon et piano de C. Franck et G. Lekeu, E. Risler et Blanche Selva celles pour piano seul de P. Dukas et V. d'Indy. Toutes les conditions semblent donc réunies pour un nouvel essor.

La *Sonate pour piano et violon* de C. Franck, œuvre unique en son genre d'un auteur déjà âgé — en 1886, il a soixante-quatre ans —, reste toujours l'une des plus jouées du répertoire. Il n'est pas sûr qu'elle ait été conçue pour Ysaye, bien qu'elle lui ait été offerte en cadeau de mariage ; mais le grand violoniste, en lui assurant une diffusion internationale par ses tournées avec le pianiste R. Pugno, y laissa son nom attaché. De plus, il possédait trop de personnalité pour ne pas marquer l'ouvrage, le modifiant légèrement dans le sens de la virtuosité, avec l'acquiescement du compositeur. La version pour violoncelle et piano, tout en étant de Franck avec la collaboration de J. Delsart, n'apparaît qu'à partir de la seconde édition.

Si le public associe à la partition le nom de ses premiers interprètes, l'historien de la musique, lui, pense à la forme cyclique. Nous avons déjà eu l'occasion d'en évoquer le principe à propos de Beethoven, puis de Liszt et de Brahms, assez brièvement il est vrai, car ces compositeurs n'en faisaient qu'un usage restreint. Aussi n'est-il pas inutile, au début de cette étude détaillée, d'emprunter au *Cours de Composition musicale* de V. d'Indy une définition plus poussée de ce genre dans lequel « certains thèmes spéciaux reparaissent sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l'œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice ».

Cela implique-t-il une remise en cause des règles

établies par Beethoven ? En aucune façon. On retrouvera ici formes et procédés connus : premiers allegros à deux thèmes contrastés, lieder et rondos, enfin structure tripartite des expositions, développements et réexpositions au sein de chaque mouvement.

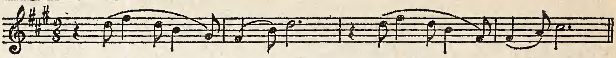
Lire dans cette seule optique la sonate pour piano et violon de César Franck — chef-d'œuvre et modèle du genre — conduira déjà à admirer la virtuosité et l'aisance de l'auteur, la souplesse de sa technique qui sait merveilleusement, au sein d'un cadre depuis longtemps élaboré, mettre en valeur une ligne mélodique au lyrisme toujours renouvelé, jouer avec des enchaînements harmoniques imprévus et audacieux. Cela seul suffirait à faire de cette sonate un modèle. Et pourtant, sa célébrité provient aussi de combinaisons autrement subtiles. Trois idées parcourent l'œuvre, tissant une trame qui en relie les diverses parties ; trois idées qui renouent avec le principe cyclique jadis exploité par Beethoven dans ses dernières partitions.

La première constitue le thème majeur du mouvement initial avec son balancement rêveur et nonchalant très caractéristique. Elle reparaît allusivement dans le second mouvement, en guise de transition avec les motifs principaux (Edition Hamelle, p. 12, mes. 1 et suiv.) ; elle se présente alors avec un rythme plus nerveux qui sera employé aussi dans le finale comme élément de développement (p. 34, mes. 2). Au contraire, le récitatif l'évoque au début sous sa forme la plus elliptique de « cellule » (p. 23, mes. 10, 13, 16), pour lui donner par la suite ampleur et lyrisme dans un grand arpège descendant (p. 24, mes. 16 et p. 28, mes. 10 et suiv.).

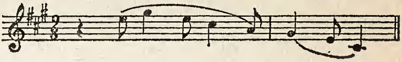
La seconde idée cyclique apparaît avec le deuxième mouvement. Sorte d'exclamation presque

1er thème cyclique

1er mouvement début violon

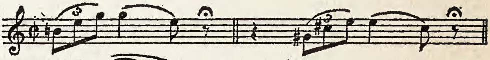


devenant dans le divertissement p. 5 mesure 8 et suivantes

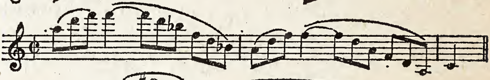


2e mouvement p. 12, mesures 1 et suivantes

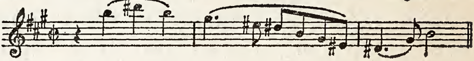
3e mouvement début violon p. 23 mesures 10 - 13 -16



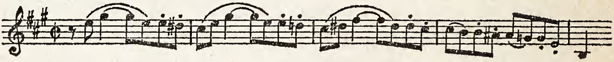
p. 24 mesure 16



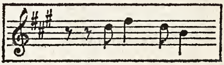
p. 28 mes. 10 et suiv. thème amplifié



4e mouvement p. 34, violon, mesure 2

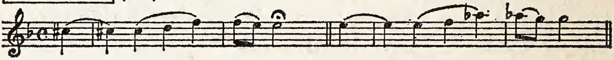


Cellule cyclique

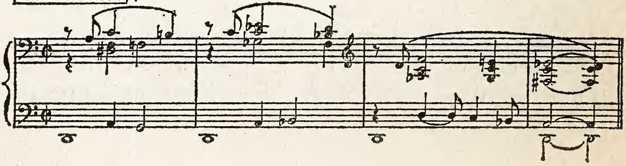


2e thème cyclique

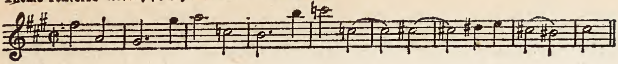
2e mouvement p. 13, mesures 17 - 18



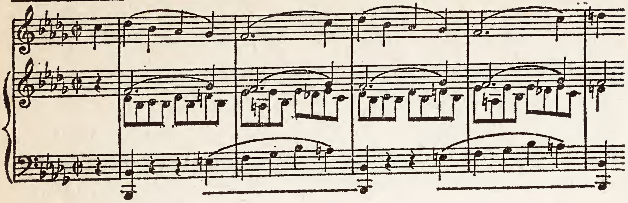
3e mouvement p. 23



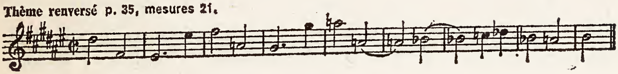
Thème renversé violon, p. 27, mesures 4 et suivantes.



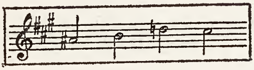
4e mouvement p. 34, mesures 19 et suivantes.



Thème renversé p. 35, mesures 21.

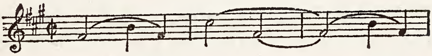


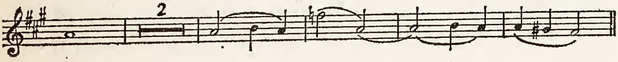
Cellule cyclique



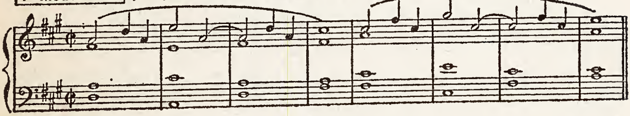
3e thème cyclique

3e mouvement
p. 26 mesures 7 et suivantes

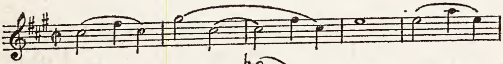


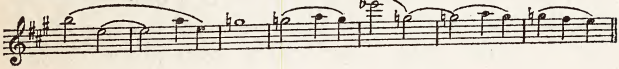


4e mouvement p. 31, mesures 17 et suivantes, piano.

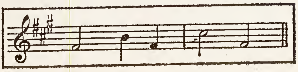


violon
p. 32, mesure 20
p. 37, mesure 5





Cellule cyclique



Ex. 10

wagnérienne, elle n'est pas sans parenté avec le premier thème de cette même partie, grâce à son élan et à sa retombée (p. 13, mes. 17-18). Le récitatif la présente à nouveau sous deux formes très différentes : la première, très pathétique, souligne d'emblée le caractère du morceau (p. 23) ; la deuxième dérive d'un procédé très contrapuntique, le renversement — la tierce ascendante du début devient sixte descendante (p. 27, mes. 4 et suiv.). Rien de froid pourtant derrière ce jeu d'écriture : l'auteur a pris soin d'ajouter l'indication « drammatico » à cet aspect du thème qui reviendra, triomphant, dans le finale (p. 35, mes. 21 et suiv.). Au passage, on aura relevé aussi telle imitation discrète à la main gauche du piano qui témoigne de sa présence persistante dans son dessin primitif (p. 34, mes. 20 et suiv.).

Fidèle à son plan, Franck présente sa dernière idée cyclique dans son troisième mouvement. Elle en constitue le second thème qui, après deux élans, se replie nostalgiquement sur lui-même (p. 26, mes. 7 et suiv.). Dans le finale, il révélera au contraire ses possibilités dynamiques en marches modulantes confiées tour à tour à chaque partenaire (au piano, mes. 17 et suiv. de la p. 31 ; au violon, p. 32, mes. 20 et suiv., p. 37, mes. 5 et suiv.).

A y regarder de près, les modifications apportées aux idées cycliques sont d'ordre rythmique — pour la première surtout — ou formel, pour la première et la seconde. Seule la troisième reste fidèle à elle-même. Une toute petite partie de ces motifs demeure intacte au sein de ces transformations : c'est elle qui constitue la cellule cyclique proprement dite et présente en trait commun un élan suivi d'une retombée. Ces éléments fixes, très discrets sous des présentations voisines mais renouvelées, sont perçus inconsciemment par l'auditeur, et forment un précieux fil

d'Ariane au sein d'une œuvre singulièrement riche et dense.

Ecrite en 1886, cette sonate possède une importance historique. En réalisant de manière si constructive ce qui n'existait qu'à l'état de tendances chez Beethoven, Brahms et Liszt, elle fait vraiment œuvre originale et sert de point de départ et de modèle à toute une littérature étagée à la fois dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace car, en raison du développement international de la musique au xxe siècle, elle va être imitée non seulement en France, mais aussi à l'étranger ; en Italie par E. Bossi, E. Wolf-Ferrari ou S. Lazzari ; en Europe centrale par G. Enesco, en Russie par S. Rachmaninov.

Mais cette influence s'exerce aussi dans le temps de manière singulièrement durable. Toute la production française entre 1886 et 1925 en reste profondément marquée et l'on peut suivre son chemin des contemporains immédiats — G. Lekeu ou P. Dukas — aux disciples — V. d'Indy, G. Ropartz ou A. Magnard. Ceux qui échappent à son emprise directe : A. Roussel, J. Huré, L. Vierne, y puisent néanmoins quelques idées. Seul Debussy se refuse à la subir. Plus près de nous enfin, G. Samazeuilh et G. Migot restent toujours conscients de la puissance de ce principe.

Si capitale qu'elle soit, la sonate de Franck ne saurait faire oublier ses contemporaines qui s'insèrent aussi, à leur manière, dans la progression du genre vers son renouvellement au sein de la tradition.

Moins originales, les dix sonates de C. Saint-Saëns restent dignes d'une rapide étude. Etagées de la sixième à la quatre-vingt sixième année de l'auteur, elles portent le témoignage d'une précocité qui n'a d'égale que la longévité. Elles devaient connaître

des réactions très diverses. Pour ses contemporains qui évoluent rapidement, Saint-Saëns, tout au long d'une carrière de près de quatre-vingts ans, put faire figure de « moderne » avec sa première sonate en 1872, et de « conservateur » avec la dernière en 1921. La postérité qui les considère maintenant dans leur ensemble y retrouve plutôt l'expression d'une personnalité fidèle à elle-même, à ses affinités avec ses maîtres Liszt, Berlioz et Wagner, avec son élève Fauré ; fidèle aussi à son ostracisme envers Debussy et d'Indy. Pour nous, il demeure l'homme qui écrivait en 1874 des variations pour deux pianos sur un thème de Beethoven, et transcrivait pour les mêmes instruments, en 1908, la *Sonate en si bémol* de Chopin.

Que dire d'une production qui comprend uniquement des duos pour piano et cordes ou vents : cinq pour violon, deux pour violoncelle, un pour clarinette, un pour hautbois, un pour basson? Des cinq sonates pour piano et violon, seule subsiste la quatrième, devenue officiellement la première (*op.* 75, 1885) et la dernière (*op.* 102, 1896), donnée en première audition à Paris avec P. de Sarasate lors des cinquante ans du compositeur. Beaucoup plus abstraite et subtile, cette dernière témoigne de recherches vers la polyphonie. Des deux œuvres dédiées au violoncelle, seule la première est encore jouée (*op.* 32, 1872), la seconde s'avérant trop longue et complexe (*op.* 123, 1905).

Les sonates pour instruments à vent datent de la dernière année de l'auteur, 1921 : *opus* 166 pour hautbois, 167 pour clarinette, 168 pour basson. Courtes, de technique aisée, elles marquent un retour à la tradition du XVIIIe siècle, à celle de Rameau notamment, dont l'auteur avait entrepris de publier les œuvres dès 1895. La sonate pour clarinette est la

plus réussie. Elle comporte entre autres un splendide mouvement lent dont la sérénité évoque les airs des passions de Bach.

Dernier de nos trois organistes, dominant comme eux l'école française d'avant 1918, G. Fauré, disciple de Saint-Saëns, épris de romantisme, établit la transition entre C. Franck qu'il admire et la nouvelle génération qu'il forme dans sa classe au Conservatoire : celle de M. Ravel, Ch. Koechlin, R. Ducasse et Fl. Schmitt. Il reste aussi le plus personnel des trois, le plus poète, le plus secret avec une vie intérieure raffinée, subtile.

Nous lui devons quatre sonates, deux pour violon et piano, deux pour violoncelle et piano. L'*opus* 13 (1876), pour violon, couronne ce que l'on a appelé « la première manière » de l'auteur. Le style classique de l'école Niedermeyer, dont Fauré a suivi l'enseignement, et celui des grands romantiques, Schumann, Chopin, font ici une harmonieuse alliance. L'œuvre rencontra un succès mitigé : critiques acerbes outre-Rhin, contrecarrées par une vigoureuse défense de Saint-Saëns qui mit en relief le sens inné de la mélodie, fondé sur une sérieuse connaissance de l'écriture. Très rapprochées, les trois autres sonates (*op.* 108 pour violon et piano en 1916, *opus* 109 en 1917 et 117 en 1921 pour violoncelle), appartiennent à la « seconde manière » du compositeur, plus personnelle, bien qu'on lui ait reproché une certaine cérébralité. Dans le premier ouvrage, on notera la présence discrète d'un thème cyclique qui, affirmé au début, reparaît dans les deux derniers mouvements avec une insistance certainement voulue. Les sonates pour violoncelle sont plus libres. Trait commun aux trois œuvres de la maturité, des mouvements lents d'une admirable profondeur.

Pour faire le tour de la production française de

cette époque, il nous faut mentionner ici quelques successeurs de César Franck : G. Pierné, L. Vierne, Ch.-M. Widor, Th. Dubois, A. Magnard, G. Samazeuilh, tous musiciens distingués, parmi lesquels se détachent G. Lekeu, P. Dukas et V. d'Indy.

La sonate pour violon et piano de G. Lekeu, jeune compositeur belge mort à l'âge de vingt-quatre ans, fut écrite à l'instigation de son compatriote E. Ysaye en 1892. Elle reste toujours au répertoire des violonistes et reflète l'influence thématique et cyclique de C. Franck. Les sonates de P. Dukas et V. d'Indy (1900 et 1907) s'adressent au piano. Contrairement à la précédente, on les entend assez peu de nos jours en raison sans doute de leur extrême longueur ; celle de P. Dukas, entre autres, dure soixante-cinq minutes ! Elles aussi se réfèrent à Franck avec le rôle cyclique de certains fragments mélodiques, le travail en canon des thèmes, la mouvance des modulations grâce au chromatisme et à l'enharmonie. Mais, à travers lui, elles remontent directement au romantisme soit par un lyrisme aux larges effusions, une recherche de la puissance, soit aussi par la transcendance de leur technique ; les gammes d'octaves, les accords, les arpèges parcourant toute l'étendue du clavier évoquent irrésistiblement Liszt. Elles représentent aussi les chefs-d'œuvre du genre à la fin du XIXe siècle, et, comme leurs sœurs d'outre-Rhin, une étape limite qu'il convient de ne pas franchir.

Nous avons passé en revue les productions allemande et française de cette période. On pensera tout de suite à la troisième partenaire musicale : l'Italie. Si nous avons fait silence sur celle qui fut jusqu'à présent la grande initiatrice, ce n'est pas sans raison. Au XIXe siècle, la péninsule se trouve en effet sous l'emprise de l'opéra qu'illustrent de très grands noms : Rossini, Bellini, Verdi, Puccini. Rossini écrit

bien quelques œuvres de musique de chambre, mais il vaut mieux les passer sous silence. Reste N. Paganini. On possède de lui cinquante sonates, dix-huit pour violon et piano, trente-deux pour violon et guitare. Les deux instruments favoris du virtuose s'unissent en un duo où les rôles se répartissent de manière variable. A vrai dire, il faut plutôt comprendre ces œuvres au sens de pièces instrumentales, comme on l'entendait au siècle précédent. Négligeant le plan habituel, l'auteur se réfère le plus souvent à la variation. Il emprunte fréquemment ses thèmes à ses contemporains : Haydn (hymne national autrichien), Mozart *(Les Noces de Figaro)*, Rossini *(Moïse)*, et les fait suivre de broderies diverses dans le style de ses fameux *Caprices*, propres à faire valoir son éblouissante technique et à subjuguer l'auditoire. Evoquer ici la personnalité du grand Génois, c'est donc rappeler plutôt l'influence qu'il exerça non pas tant sur l'histoire du genre qui nous occupe que sur ses contemporains, et non des moindres. Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt ne s'attachèrent-ils pas à transcrire ses œuvres ?

3. **Nouveaux centres musicaux.** — Au XVIIe, au XVIIIe siècle, notre tour d'horizon se serait arrêté là. Il en va autrement à la fin du XIXe siècle où apparaissent de nouveaux centres musicaux qui, tout en gravitant dans l'orbite germanique, possèdent certains éléments plus personnels. En Europe centrale, en Scandinavie, en Russie, en Espagne, il s'agit bien d'un certain « éveil des nationalités » dans le domaine sonore, conséquence logique de cette prise de conscience politique qui s'opère un peu partout à partir de 1848. Les compositeurs vont se mettre à puiser à une source particulièrement abondante, celle du folklore ; différente aussi dans son

esprit, car elle ramène un peu de simplicité et de vigueur rythmique au milieu des débordements lyriques excessifs. Au reste, exploiter cette veine n'est pas s'éloigner du courant romantique, mais rester fidèle à une orientation que Schumann et Brahms ont soupçonnée sans la développer beaucoup. Bien plus, on pourra s'étonner : Chopin, Liszt ne traduisaient-ils pas déjà dans leurs œuvres leur amour pour leur patrie ? Certes ! Mazurkas, polonaises, rapsodies sont là pour en témoigner. Mais plus que polonais ou hongrois, ils restent des émigrants, faisant carrière dans une ville d'adoption : Paris, Weimar... Leurs œuvres sont publiées par des éditeurs français et allemands. Les hommes que nous allons évoquer en usent autrement. Ils viendront chercher des leçons dans les grands centres germaniques : Leipzig, Munich, Berlin ou Weimar. Ils voyageront pour acquérir une certaine expérience. Mais ils n'oublieront jamais le sol natal qui les aidera à affirmer leur indépendance.

L'Europe centrale est la première touchée par ce courant. Si en Hongrie E. Dohnányi reste fidèle à l'esthétique traditionnelle en portant au paroxysme l'expression de Brahms dans ses deux sonates (*op.* 8, 1899, pour violoncelle et piano, *op.* 21, 1912, pour violon et piano), la Tchécoslovaquie voit apparaître deux compositeurs plus personnels, B. Smetana et A. Dvořák. 1846 est une année importante pour B. Smetana. Elle lui ménage des rencontres avec Liszt et Berlioz, venus tous deux à Prague, et voit paraître sa sonate pour piano solo, suivie par une sonate pour deux pianos en 1849. Ces deux œuvres, redécouvertes et publiées tardivement en 1938 et 1944, révèlent une certaine originalité, non seulement dans le choix des thèmes, mais aussi dans leur traitement qui s'accommode plus volon-

tiers, à la manière de la musique populaire, de leur répétition insistante que de leur transformation.

Les deux sonates pour violon et piano d'A. Dvořák marquent une nette évolution. La première (*op.* 57), donnée en première audition en 1880 à Prague avec l'auteur et le grand violoniste Joachim, suit encore de près l'influence de Brahms. La deuxième (*op.* 100), écrite en 1894 pendant le premier séjour de l'auteur à New York, n'est pas sans évoquer la *Symphonie du Nouveau Monde*, parue un an avant. Un plan très classique met en relief la nouveauté des thèmes populaires, des rythmes de danses assortis de leurs harmonies modales caractéristiques.

La Scandinavie voit également apparaître, à vingt ans d'intervalle, trois hommes de valeur : un Danois : Niels Gade ; un Norvégien : Edvard Grieg ; un Finlandais, Jan Sibelius.

Le plus âgé des trois, N. Gade, reste le moins connu. Ses voyages en Allemagne, en Italie lui permettent de rencontrer Schumann, avec lequel il se lie d'amitié, et Mendelssohn, dont il devient l'assistant puis le successeur à la tête de l'orchestre du Gewandhaus à Leipzig. Ses quatre sonates, deux pour violon et piano, deux pour piano solo, portent le témoignage musical de ces affinités, de ce travail en commun. La plus connue, l'*opus* 28, en 1840, pour clavier, exercera une influence considérable sur un jeune compositeur norvégien, de vingt-six ans son cadet : E. Grieg. Lui aussi fait des séjours répétés en Allemagne qui le mettent en contact avec les grandes personnalités de l'époque, de Mendelssohn à Wagner. Puis il prend conseil de N. Gade à Copenhague. Mais l'événement le plus mémorable reste bien sa rencontre avec Liszt à Rome. En 1866, Grieg a écrit une sonate pour piano (*op.* 7) et une autre pour piano et violon (*op.* 8). Cette dernière lui vaut les

encouragements du grand Hongrois. En 1867, notre jeune compositeur fait paraître une deuxième sonate pour les mêmes instruments (*op.* 13) et décide de la montrer au maître. Le gouvernement norvégien lui octroie une bourse à cette fin. La rencontre a lieu en 1870, et lui vaut de nouvelles félicitations. Liszt apprécie fort les thèmes populaires ainsi que l'art de leur agencement. Suit une sonate pour violoncelle et piano (*op.* 36, 1883), jouée par tous les violoncellistes de ce temps, F. Grützmacher et J. Klengel entre autres. L'œuvre est moins heureuse ; des développements trop lâches affaiblissent les idées pourtant fort belles. Au contraire, la cinquième sonate pour piano et violon, appelée *Sonate tragique* (*op.* 45, 1886-1887), couronne dignement cet ensemble. Ici la grandeur voisine avec la simplicité, apportant une étonnante, une authentique valeur à cette œuvre rarement jouée de nos jours. Vingt-deux ans plus tard, vient enfin le plus jeune des trois, le Finlandais J. Sibelius. Entre 1906 et 1921 paraîtront de lui successivement une sonate (*op.* 12) et trois sonatines (*op.* 67) pour piano seul, puis une sonate (*op.* 80) pour violon et piano. Ce ne seront pas les meilleures œuvres de ce romantique attardé dont le procédé favori consiste à intercaler des variations entre les expositions de l'idée principale répétée à la manière d'un rondo. L'accompagnement augmente cette monotonie en restant identique, lui aussi, au milieu des progressions harmoniques.

Complétons ce voyage en pays nordique par la Russie qui commence à s'éveiller à l'influence occidentale grâce à la personnalité d'A. Rubinstein. Ce grand pianiste est aussi un citoyen du monde, jouant et résidant tour à tour dans plusieurs villes d'Europe et des Etats-Unis. Plus que l'auteur de onze sonates parues entre 1855 et 1878, assez peu personnelles,

c'est ici le fondateur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg qu'il faut saluer, car il apporte à son pays la quintessence des idées qui s'affrontent à l'Ouest.

Les meilleures sonates russes de cette époque sont dues à S. Rachmaninov. La première s'adresse au violoncelle et au piano (*op.* 19, 1901). Très influencée par Franck, elle contient des thèmes cycliques et son introduction présente de curieuses réminiscences du premier mouvement du maître franco-belge. Elle reste une des meilleures œuvres de Rachmaninov, même si elle n'est plus guère jouée de nos jours.

Les deux œuvres qui suivent sont dédiées au piano seul. L'*opus* 28, 1907, fut créé à Moscou, puis joué par l'auteur dès sa première tournée en Amérique. Son très beau mouvement lent fait un peu oublier la longueur et la complexité des autres. Quant à l'*opus* 36 (1913), l'auteur en fit deux versions ; la seconde, plus condensée, ressemble plutôt à une fantaisie avec ses trois mouvements enchaînés et présente de très grandes difficultés techniques. Dans ces œuvres, Rachmaninov se montre surtout un excellent disciple du romantisme et ne fait guère appel au folklore national, mais il prépare le terrain pour la véritable éclosion de l'école russe qui va naître avec S. Prokofiev et I. Stravinsky.

Le dernier pays à prendre conscience de ses ressources musicales particulièrement abondantes et originales va être l'Espagne. Non tant l'Espagne d'I. Albéniz dont les cinq sonates pour piano — premières œuvres parues entre 1883 et 1886 — se réfèrent encore au romantisme et ne possèdent pas l'originalité d'*Iberia* ; mais plutôt celle de J. Turina. Le titre de l'*opus* 3 pour piano (1909), écrit « en mémoire d'I. Albéniz », parle de lui-même : *Sonate romantique sur un thème espagnol.* Suivront en 1931 la *Sonata*

fantasia (*op.* 59), puis en 1930 et 1934 deux sonates pour violon et piano (*op.* 51 et 82). Partout la veine populaire reste importante sans que se relâche jamais la science vigilante du compositeur.

Il nous reste à aborder enfin un continent nouveau : l'Amérique. Du fait des circonstances historiques, elle possède un gros retard par rapport à tous les pays que nous venons d'évoquer. Songeons que les luttes coloniales remontent à l'époque de Bach et Haendel, que la promulgation de la Constitution saluant l'apparition d'un Etat indépendant advient à la période de Haydn et de Mozart, que la création des Etats-Unis, enfin, s'effectue au moment où triomphent Mendelssohn, Chopin et Schumann.

Comme dans tous les pays précédents, les jeunes compositeurs de la nouvelle nation prendront leurs modèles en Allemagne, iront y faire leurs études. A leur tour, les artistes de l'ancien continent viendront donner des concerts sur une terre avide de les accueillir. Au terme de ces échanges naît une *école américaine* dont le premier représentant avant la guerre de 1914 est Edward MacDowell (1861-1908). Cependant on a de la peine à dénombrer quatre sonates au milieu d'une production comptant une centaine d'œuvres ! Ce fait traduit bien la désaffection qu'éprouvent les hommes du Nouveau Monde envers un genre qui leur semble artificiel, compliqué, peu propice à accueillir des idées neuves. Néanmoins ces quatre œuvres restent parmi les meilleures du genre. La première (*op.* 45, 1892) est la *sonata-tragica*, suivie par la *sonata-eroïca* (*op.* 50, 1894). Les deux autres (*op.* 57, 1903 et *op.* 59 probablement antérieure, 1900, dénommée la *sonate celtique*) reflètent le style modal et l'inspiration nationale de Grieg pour qui MacDowell éprouvait une profonde admiration.

A côté de cet auteur, citons aussi Charles Ives (1874-1954), qui écrit entre 1903 et 1919 cinq sonates pour violon et piano. Paraissent en outre en 1909 et 1915 deux sonates pour piano. La seconde est la plus célèbre et les critiques s'accordent à lui donner une place de choix dans la production du compositeur. Connue sous le titre de *Concord Sonata*, elle s'inspire de quatre philosophes de la ville de Concord (New Hampshire), chacun étant le dédicataire d'un mouvement.

En dépit de ces pages de valeur, la sonate ne jouit pas auprès des Américains de la faveur qu'elle connaît en Europe.

III. — Les novateurs de 1918 à nos jours

Si riches, si profondes qu'aient été la réforme de César Franck ou l'emprise des folklores nationaux, nous avons vu que l'esprit de ces démarches se rattachait toujours au passé. L'art moderne aurait-il donc succédé sans heurt au romantisme? Non, certes! Nous n'avons pas parlé encore des efforts qui se dessinent chez certains compositeurs entre 1910 et 1925 pour élaborer un langage nouveau.

En l'espace de ces quinze années, alors que Saint-Saëns et Fauré arrivent au sommet de leur carrière, que Wanda Landowska tire le clavecin de son oubli et cristallise en quelque sorte l'intérêt que l'on porte au XVIIIe siècle, vont apparaître les principales découvertes de notre temps. Taxées d'avant-garde à l'époque, elles s'épanouiront et révolutionneront l'art musical, en lui donnant le visage que nous lui découvrons aujourd'hui. A cet égard, le calendrier est fort éloquent.

En 1913, C. Debussy compose le premier cahier de ses *Préludes* qui sort volontairement du système de la

tonalité et de la modalité, introduit la gamme par tons, les accords de neuvième altérés et même des juxtapositions sonores qu'aucun traité d'harmonie ne peut chiffrer. Ce renouvellement de la langue ne se veut pas gratuit, mais soucieux de servir un climat psychologique particulier. En la même année 1913, I. Stravinsky écrit pour les ballets russes de Diaghilev *le Sacre du printemps*. Si la base harmonique fluctue sans cesse ici entre le tonal et le modal, le chromatique et même le polytonal, si le folklore russe apparaît à l'arrière-plan, dans un contrepoint presque inconscient, l'originalité, plus agressive, concerne surtout les rythmes. Insolites, heurtés, déplaçant constamment les temps forts, ils donnent la prépondérance aux valeurs irrationnelles, aux mesures irrégulières. Ils ont à leur service des percussions dont la vie et l'agilité dominent la masse orchestrale.

Après la coupure de la guerre mondiale, en 1917, s'effectue le premier enregistrement de jazz qui introduit une nouvelle voix dans le concert folklorique, celle des Noirs d'Amérique. De 1917 à 1929 rayonnera, à Chicago d'abord, puis à New York, enfin en Europe, ce que l'on a appelé l'école de la Nouvelle-Orléans, vivifiée en 1925 par le groupe des *Hot five* de L. Armstrong. C'est à cette époque aussi que Z. Kodály et B. Bartók relèvent minutieusement les innombrables thèmes du folklore magyar.

Cependant, à la pointe des recherches de la musique savante, paraît en 1923 la *Méthode de Composition avec douze sons* d'A. Schönberg, charte d'un dodécaphonisme qui provient du chromatisme wagnérien exacerbé et fonde le règne de l'univers atonal. Deux ans plus tard, E. Varèse publie à New York ses *Intégrales* pour onze vents et seize percussions. Elles instaurent la suprématie de ces instru-

ments sur les claviers et les cordes jusqu'ici privilégiés, en attendant l'utilisation d'agents sonores nouveaux : les bandes magnétiques et les pistes de « sons organisés ». Ces dernières permettent la superposition de rythmes indépendants et irréguliers. Elles annoncent surtout que la royauté des notes, des thèmes, désormais dépassés, s'efface devant celle des timbres.

Comment s'étonner alors si, après 1920, la génération montante éprouve un légitime, un irrépressible besoin de changement ? Le fossé que creuse dans la vie la première guerre mondiale se marque aussi dans le domaine artistique, séparant l'univers révolu du début du siècle et le monde nouveau qu'il faut reconstruire.

Les créateurs modernes vont d'abord réagir en affirmant leur droit à la liberté d'expression. Poussant jusqu'à l'extrême les conséquences du romantisme, ils se veulent délivrés des contraintes et des lois, pleinement indépendants. La sonate, aux règles si souvent et strictement codifiées, aurait pu faire les frais de cette démarche. Or, les compositeurs semblent avoir eu le désir non pas de la rejeter, mais plutôt de la rajeunir. Elle perd seulement sa primauté parmi les autres genres musicaux, car d'autres formes naissent à ses côtés, plus souples, plus dociles aux recherches nouvelles. Riche, variée, la production devient alors anarchique. Nous avions pu jusqu'ici définir des courants et des normes ; ils s'avèrent périmés à partir de 1920. De plus, nous manquons de recul pour distinguer l'important de l'éphémère. Tout au plus pouvons-nous, en l'état actuel, recenser les domaines dans lesquels s'opèrent les découvertes : le langage, l'inspiration, les alliances de timbres.

1. **Le langage.** — La liberté revendiquée s'applique d'abord au langage. Les transformations harmoniques et rythmiques opérées par Debussy et Stravinsky sont telles qu'aucun compositeur ne peut les ignorer. De toutes les innovations, ce sont celles qui rencontrent l'audience la plus large. Cependant leur emploi ne devient pas systématique. Chacun choisit le style qui lui convient, au moment qui lui semble le plus opportun pour traduire ses idées. Rappelons par exemple, et sans exclusive, que la deuxième sonate de D. Milhaud pour piano et violon (1919) donne un bon exemple d'atonalité ; celle de C. Delvincourt (1922), dans son troisième mouvement, joue avec une polytonalité que Ch. Koechlin a développée peu avant dans son audacieuse sonate pour violoncelle. Le dodécaphonisme et la série n'ont pas de représentant type, car Schönberg n'a pas écrit pour ce genre, et l'*opus* 1 d'A. Berg en reste aux premières ruptures avec la tonalité. Mais nombreuses sont les œuvres qui y font épisodiquement référence. Enfin, on trouvera dans les trois sonates pour piano de P. Boulez (1946, 1948, 1956), l'un des modes d'expression les plus avancés.

2. **L'inspiration.** — Si ce langage audacieux et divers signale d'abord à l'attention des contemporains les œuvres modernes, il n'est qu'un moyen de transmettre la matière même du discours qui doit se renouveler elle aussi. Cette transformation va s'opérer dans de multiples directions.

a) Nous avions vu dans les premières années de ce siècle certaines personnalités, lassées des grandes effusions romantiques, renouer avec la sobriété classique. Ce courant va continuer à s'affirmer, mais de manière différente. Au début, on avait tiré de l'oubli les textes anciens les plus représentatifs ; on s'inspire

maintenant non pas de leur lettre, mais de leur esprit. Debussy se fait le pionnier de cette démarche dans ses deux sonates pour violoncelle et piano, puis pour violon et piano écrites entre 1915 et 1917. La présentation extérieure sous forme de prologues, sérénades, pastorales ou interludes, sert de prétexte à une verve, à une pudeur dans les émotions, qui entendent suggérer plus qu'exprimer textuellement l'atmosphère brillante et racée du Siècle des Lumières. En revanche, le langage sonore reste fidèle à lui-même, sans rien abandonner de sa subtilité, de son originalité harmonique habituelle.

Certains auteurs en useront un peu différemment, tels D. Milhaud dans sa première sonate d'alto (1914) ou P. Hindemith dans sa seconde sonate pour violon seul. Ils ne reculent pas devant l'emprunt direct d'un thème d'époque, restitué au départ dans sa pureté originale. Puis, rapidement, ils le transforment, l'enjolivent d'un accompagnement ou de variations dont le modernisme prend un relief particulièrement piquant.

Plus que tout, peut-être, domine une volonté de concision que l'auditeur du XXe siècle, habitué aux sonates-fleuves de la période postromantique, apprécie à sa juste valeur. D'où la vogue soudaine de la *Sonatine*. Le terme est fort ancien puisque Cesti l'emploie pour la première fois en 1667. Sous ses variantes de *sonetta* ou *sonatille*, elle implique une miniaturisation de son modèle, mais aussi une certaine insouciance, un rien de facilité. La plume alerte d'un Roussel, d'un Ravel ou, plus près de nous, d'un M. Emmanuel, lui donnera une perfection qu'elle n'avait pas toujours possédée. Remarquons dans la *Sonatine* pour piano de Ravel la présence des formes d'antan : un menuet, une toccata (1905).

Deux démarches légèrement différentes participent encore du même esprit. La première consiste à écrire pour des instruments à cordes non accompagnés. Comme Bach, jadis, B. Bartók s'adresse maintenant au violon (*op.* 117, 1944). Quant à Z. Kodály, il a déjà dédié au violoncelle, en 1915, des pages qui retrouvent l'ancienne technique du « jeu discordable », inventant ainsi des combinaisons sonores inédites. Un peu plus tard, entre 1920 et 1925, P. Hindemith, exploitant cette forme avec méthode, écrira une succession de sonates pour violon, alto ou violoncelle seuls.

La deuxième démarche, moins courante, consiste à donner la parole à un instrument ancien. A une époque où l'intérêt se porte vers clavecins et violes de gambe, P. Hindemith et F. Martin redécouvrent le timbre de la viole d'amour et lui dédient chacun une sonate.

b) A côté de ce retour aux sources, la seconde veine d'inspiration exploitée dans les premières années du XXe siècle était, nous l'avons vu, celle du folklore. Là encore, l'évolution est identique : l'impulsion continue, mais l'esprit se modifie. Les thèmes populaires qui, empruntés ou imités, servaient de base jadis aux rêveries romantiques, sont maintenant étudiés pour eux-mêmes, scientifiquement, c'est-à-dire répertoriés, classés, enregistrés. Ils fournissent ainsi un matériau de base sur lequel s'exercent la réflexion et l'habileté du compositeur. Ainsi en est-il pour la sonate pour deux pianos et percussion de B. Bartók (*op.* 110, 1942), dans laquelle les gammes pentatoniques, la vigueur des rythmes, la complexité des groupes intérieurs irréguliers se mêlent à une libération du système tonal majeur-mineur qui n'existe pas dans le folklore. Au contraire les deux sonates pour piano et violon (*op.* 75 et 76,

1921 et 1922) comptent parmi les pages les plus dissonantes, les plus osées du compositeur. Il en est de même pour G. Enesco : la troisième de ses œuvres pour violon et piano (*op.* 25, 1926) porte pour titre *Sonate dans le caractère populaire roumain*, et mêle des quarts de tons aux mélopées de ce pays. Les sonates de L. Janáček (1914), O. Esplá (1949), H. Villa Lobos ou S. Prokofiev (de 1907 à 1949) foisonnent de motifs tchèques, espagnols, brésiliens ou russes. Plus discrètes, les œuvres de G. Pierné s'inspirent aussi de thèmes basques (1900), celles de G. Ropartz de rythmes bretons (de 1907 à 1931) alors que, de nos jours, S. Dresden nous révèle certains motifs populaires hollandais.

Cependant l'exotisme va bientôt s'ajouter au folklore. Le jazz, émanant des Noirs d'Amérique, avec ses formes tour à tour scandées, langoureuses ou mélancoliques, fait irruption pour la première fois dans le genre qui nous occupe avec le fameux *blues* de la sonate pour piano et violon de M. Ravel (1923-1927). Cette tentative originale va influencer des compositeurs comme D. Milhaud, exerçant sur eux la même fascination qu'il impose à un public moins évolué. La curiosité s'étend, documentée par une science nouvelle : l'ethnologie musicale. La pensée d'un A. Jolivet, entre autres, est très fortement imprégnée des mélopées ou des rythmes complexes du continent africain.

c) Nous nous devons de signaler pour terminer une dernière source d'inspiration, celle de l'actualité. Peu sensible dans le genre que nous étudions, alors qu'elle apparaît plus largement dans les œuvres libres ou symphoniques, d'A. Honegger à Y. Xenakis ou K. Penderecki, elle se manifeste par exemple dans la sonate pour piano et violon d'I. Pizzetti (1919), dédiée à la première guerre mondiale, dont

le mouvement lent porte pour titre *Prière pour les Innocents.*

3. **Le groupe instrumental.** — A ces découvertes dans le fond et la forme du discours musical s'ajoute enfin un troisième champ d'investigation : le domaine instrumental. Les compositeurs songent à renouveler les interprètes à qui ils confient leur message. Nous avions vu régner les « archets » au XVIIIe siècle, le piano au XIXe. Le début du XXe siècle refuse ces spécialisations. Seul l'alto, demeuré jusque-là dans l'ombre de l'orchestre ou des ensembles restreints, suscite leur intérêt. Les premières œuvres apparaissent entre 1919 et 1925 sous la plume d'A. Honegger, Ch. Koechlin ; s'y ajoutent bientôt celles de P. Hindemith, avec ou sans piano, puis, en 1944 et 1946, celles de D. Milhaud. C'est le début d'un répertoire moderne attachant, qui tire l'instrument de son anonymat pour mettre en valeur sa personnalité propre avec beaucoup d'habileté.

Puis les auteurs vont essayer quelques combinaisons originales. Participent à cette démarche la sonate pour flûte, alto et harpe de C. Debussy (1917), le duo pour violon et violoncelle de M. Ravel (1920) et la sonate pour piano, voix et violoncelle d'A. Caplet (1921), comme, plus près de nous, celle pour deux pianos et percussion de B. Bartók (1942).

Cependant, un nouveau courant va bientôt se dessiner en faveur des instruments à vent jusque-là incomplètement explorés. D. Milhaud, F. Poulenc, P. Hindemith étudient ce domaine en commençant par écrire presque méthodiquement pour chacun d'eux. Puis ils les groupent, créant des alliances inédites entre timbres et tessitures. Ainsi la sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano de D. Milhaud (1918), celle pour deux clarinettes, pour clarinette et

basson de F. Poulenc (1922). Ce dernier tentera même quelques expériences du côté des cuivres dans une œuvre pour trompette, cor et trombone. Cet attrait pour les vents nous vaut encore de nos jours quelques-unes des meilleures pages d'H. Dutilleux (sonate pour hautbois et piano, 1947) ou d'A. Jolivet (sonate pour flûte et piano, 1958).

Cet intérêt pour des instruments encore peu mis en valeur s'accompagne, dans le domaine familier de l'orgue, des cordes ou du piano, d'une meilleure connaissance des possibilités techniques qui ont fait, sous l'impulsion des interprètes, des progrès considérables. Les huit sonates de A. Guilmant (1837-1911) marquent un tournant dans la littérature de l'orgue par la virtuosité qu'elles exigent. Quant aux *archets*, M. Ravel leur demande dans son duo pour violon et violoncelle des effets nouveaux comme les *pizzicati* ou les harmoniques. Exploitant ce procédé, P. Hindemith écrira certains mouvements entiers en *pizzicati*. Mais bientôt les auteurs cesseront de se limiter à ces effets. Ils insèrent dans le domaine de la musique de chambre les « tours de force » des solistes. Tel finale de sonate possède le brio d'un mouvement perpétuel, tel autre n'hésite pas à interrompre le dialogue entre les partenaires pour une de ces cadences chères aux concertistes. La sonate pour piano et violon de C. Delvincourt (1922) nous en donne un beau témoignage. Cette démarche consacrera le déclin de la sonate facile, délassante, rassurante, pour amateurs éclairés...

Arrivés au terme de cet essai de synthèse sur les principaux caractères de la sonate contemporaine, il nous a paru indispensable d'en donner un exemple à notre lecteur. Mais vers quel compositeur nous tourner ? Vers Debussy, pour savourer le contraste d'harmonies osées au service d'une inspiration sou-

vent empruntée au XVIIIe siècle ? Vers Ravel, dont le raffinement ne dédaigne pas de se compromettre avec le jazz ? Plus près de nous encore, vers Jolivet ou Dutilleux, pour donner enfin la parole aux instruments à vent, vers Boulez, pour connaître le dernier état du langage musical ?

Après réflexion, c'est sur la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Béla Bartók que s'est porté notre choix. Elle possède d'abord le mérite d'associer des partenaires tout à fait inhabituels. Puis elle allie un matériau thématique original, très proche du folklore hongrois, à une richesse rythmique, à une libération du langage tonal qui nous viennent directement de Stravinsky. L'essentiel des éléments mis en œuvre depuis le début de notre siècle pour renouveler le genre se trouve donc ici réuni.

Ecrite en juillet-août 1937 à Budapest, au moment où Bartók traverse une période d'activité féconde qui associe les concerts aux commandes des maisons d'édition, elle fut donnée en première audition à Bâle le 16 janvier 1938, pour le dixième anniversaire de la section suisse de la Société Internationale de Musique Nouvelle. Le compositeur et sa femme tenaient les deux pianos. La percussion, confiée alors aux deux batteurs Fritz Schiesse et Philipp Rühlig, comporte trois timbales, deux tambours — caisses claires avec et sans timbre —, des cymbales libres et suspendues, grosse caisse, tam-tam, triangle et xylophone. De ce fait, la partition possède une évidente originalité par rapport à toutes celles que nous avons rencontrées. Notre première démarche va être de la feuilleter.

Au premier abord apparaissent les grandes lignes du plan cher à Haydn et à Beethoven : trois morceaux ; deux allegros encadrant un *lento ma non troppo.* Le premier mouvement, toujours très impor-

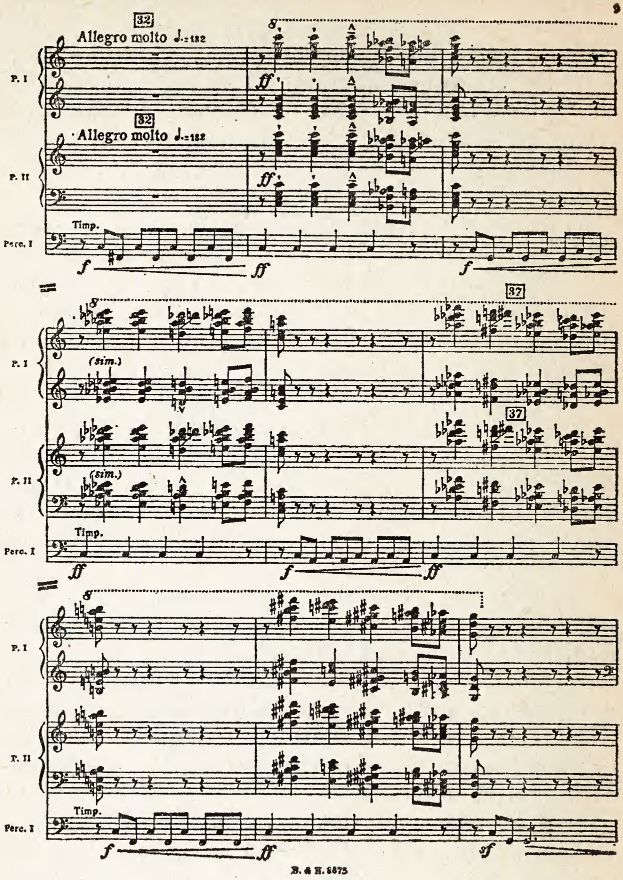
tant, s'ouvre sur une introduction mystérieuse et comporte des épisodes variés d'expression ou de tempo. Une longue partie fuguée montre que l'auteur se sert à l'occasion de formes traditionnelles. Pareille remarque s'applique au second mouvement, un lied en trois sections. Le finale se rattache au rondo qu'il développe un peu librement, sans jamais réexposer le refrain de manière identique ni marquer nettement l'alternance des couplets.

Mais, que de trouvailles vont rénover ce cadre sécurisant ! Les thèmes, tout d'abord : insistants, martelés, sans cesse transformés au gré de l'improvisation du compositeur, ils sont loin de respecter les idées amples auxquelles nous étions accoutumés depuis le XIXe siècle. Certains se limitent à de courtes formules, parfois articulées sur deux ou trois notes que peut reprendre la batterie. Le premier mouvement en présente trois. C'est d'abord un court motif en octaves, d'une mesure, syncopé, haletant, exposé à l'unisson par les deux pianos, soutenu par un rythme de timbales. On admirera la manière dont il se renouvelle (voir p. 114, ex. 11).

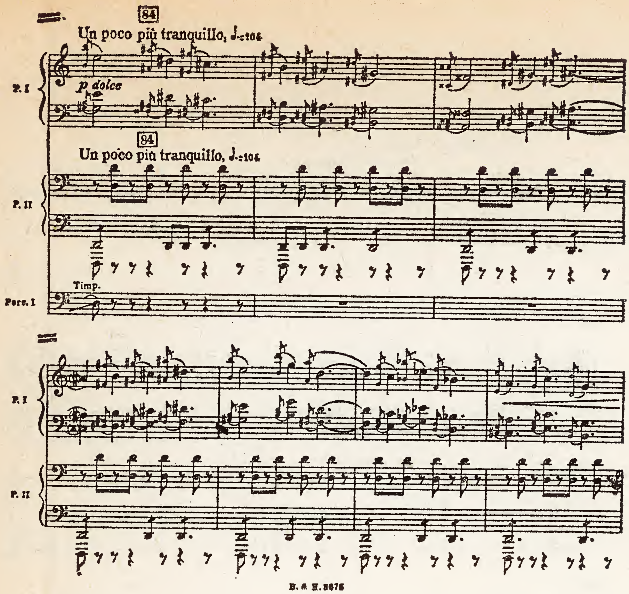
La deuxième idée, *un poco tranquillo*, semble retrouver, avec sa mélodie chromatique, la longueur habituelle (voir p. 115, ex. 12).

En fait, sa simplicité n'est qu'apparente, car son mouvement qui semble à quatre temps binaires, s'insère dans un 9/8. Il faut donc rajouter une croche qui apparaît de manière irrégulière sur le deuxième ou le troisième temps.

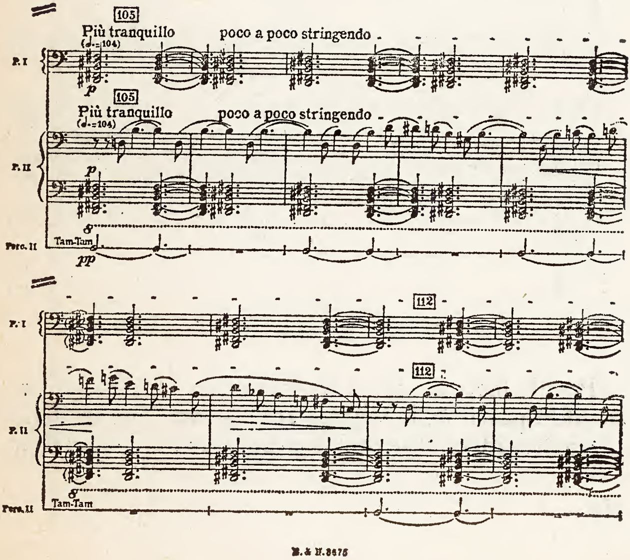
Seul le troisième thème exclut toute subtilité avec son saut de sixte initial et son rythme de scherzo. Présenté d'abord à l'état d'ébauche, nous le donnons ici sous sa forme complète qui va fournir la trame d'un travail contrapuntique très élaboré (mes. 105 et suiv.) (voir p. 115, ex. 13).



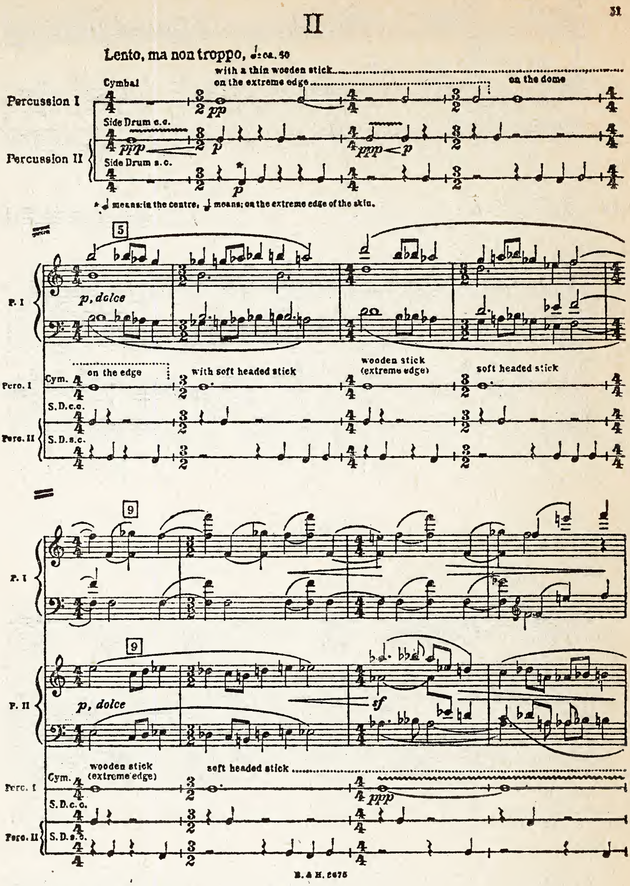
Ex. 11


84
Un poco più tranquillo, ♩.=104
p dolce
P. I
84
Un poco più tranquillo, ♩.=104
P. II
Timp.
Perc. I
B. & H. 8675

Ex. 12


105
Più tranquillo
(♩.=104)
poco a poco stringendo
P. I
p
105
Più tranquillo
(♩.=104)
poco a poco stringendo
P. II
p
Tam-Tam
pp
Perc. II
112
112
Tam-Tam
Perc. II
B. & H. 8675

Ex. 13



Ex. 14

Puis le lecteur suivra les méandres du développement (à partir de la mesure 161). Centré sur les deux premières idées, il se prolonge par une fugue bâtie sur

le troisième motif (mes. 332 et suiv.). Le mouvement s'achève par une coda violente, sur le rythme forçené du premier motif. Moins complexes, les autres parties de cette sonate vont aussi faire apparaître d'autres nouveautés. Voici le début du *lento* (voir ci-contre).

Le thème chanté, majestueux, exposé au premier piano, ne surprend pas trop malgré ses changements de mesure, mais on admirera la présentation que lui réservent les cymbales et caisses claires. En quatre mesures, elles créent un climat très dense de mystère et d'attente pour lequel le compositeur n'a pas ménagé ses indications techniques.

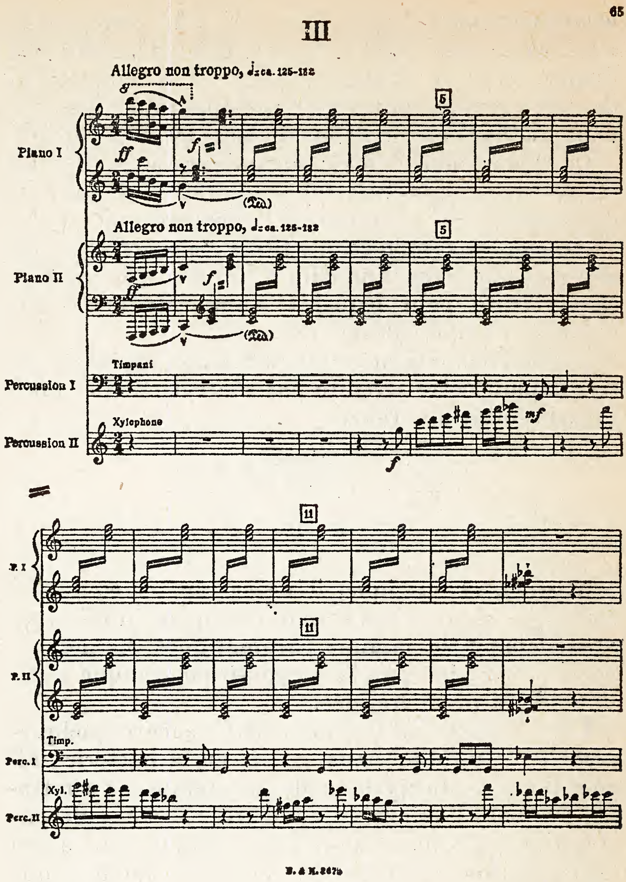
Un deuxième thème apparaît à la mesure 30, interrompant cette sérénité par son rythme de quintolet basé sur une tierce.

Ex. 15

Obstiné, dramatique, il va se répéter textuellement, puis donner lieu à un développement fait d'un ruissellement de gammes chromatiques. Le mouvement se termine par la réexposition presque identique de la première idée.

La troisième partie nous réserve encore quelques surprises. Jusqu'ici nous avions vu la batterie animer l'œuvre du rythme de ses temps et contretemps. Nous l'avions vu aussi créer à elle seule une atmosphère. Nous allons assister maintenant à son émancipation complète, car c'est au xylophone que revient l'honneur de lancer gaiement le refrain du rondo, avant que le piano ne le reprenne au vol.

Puis l'auteur, jouant avec le caractère populaire de son rythme caractéristique, en extrait de courtes cellules qu'il traitera en imitations, en renversement,



Ex. 16

ou reproduira dans leurs intervalles mélodiques caractéristiques. Ils constituent autant de couplets qui n'altèrent pas l'unité de l'ensemble. On attendrait

à la fin de cette partie une conclusion éclatante, en feu d'artifice. Dernière surprise : l'œuvre s'éteint peu à peu ; le rythme disparaît dans la pénombre...

Il nous reste à dégager de cette lecture quelques conclusions générales. L'originalité sonore constitue le principal caractère marquant : l'œuvre s'adresse uniquement à des instruments à sons frappés et Bartók exploite à fond ce postulat de base. Certes, l'utilisation de la percussion n'est pas nouvelle. Son importance accrue au cours du XIXe siècle s'est vue soulignée par l'influence du jazz ou de la musique africaine. Stravinsky lui a confié quelques soli dans la danse sacrale du *Sacre du printemps* ou l'*Histoire du soldat* ; Darius Milhaud et Edgar Varèse lui ont dédié des œuvres spécifiques. Bartók lui-même n'en est pas à son coup d'essai. *Le Mandarin merveilleux*, les deux concertos pour piano lui ont réservé une place importante et, un an avant la sonate, il lui octroie un rôle déterminant dans sa *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936).

Mais il va ici en raffiner l'emploi. Tout d'abord, il augmente la diversité des timbres par un jeu de trois baguettes différentes au triangle, de quatre — dont une lame de canif — aux cymbales. Puis il utilise certaines de leurs possibilités mélodiques. Les trois notes des timbales, les gammes du xylophone font la transition entre la richesse sonore des pianos et le son unique de certains éléments, proches du bruit.

Face à cette percussion si complète, si savamment exploitée, l'auteur oppose, par souci d'équilibre, non pas un, mais deux pianos. C'est une décision qui s'impose à lui peu à peu, lors de la genèse de l'œuvre, comme il le révèle dans un article écrit pour le journal de Bâle, la *National Zeitung* du 13 janvier 1938. Il peut ainsi couvrir les sept octaves du clavier et donner à ces instruments la plénitude sonore d'un

tutti d'orchestre ; une plénitude volontairement martelée et brutale, qui laisse loin derrière elle les envolées romantiques ou les subtilités de l'impressionnisme debussyste. Alors que la batterie enrichit l'élément rythmique d'une atmosphère dramatique, les claviers se rapprochent volontairement d'elle en se dépouillant de tout lyrisme au profit d'une virtuosité transcendante.

Poussant jusqu'à ses limites cette constatation, l'auteur abandonne la formule du dialogue que constituerait une sonate pour piano et batterie, et adopte le monologue, dans lequel il cherche non pas à séparer les participants par des solos de bravoure, mais à les intégrer dans un même univers. Deux éléments annexes vont compléter cet ensemble original : la rythmique et l'harmonie.

D'une complexité inextricable, les rythmes se superposent sans toujours se confondre ou se compléter et font éclater avec détermination les cadres fixes des mesures. Quant à l'harmonie, c'est sans ménagement que Bartók affirme le règne de la dissonance et de la polytonalité. L'œuvre est en général en *do*, sans précision de modalité majeure ou mineure, bien que les trois mouvements se terminent tous en *do* majeur. Mais cette impression reste diffuse au sein d'une harmonie dont la mouvance échappe à l'analyse et il semble bien que, pour la défier, les larges et robustes mains des pianistes écrasent sans précaution les notes voisines de leurs accords dans leur élan pour rejoindre la batterie !...

En conclusion, l'œuvre surprendra, déroutera même d'abord par sa violence stridente et grinçante. Mais elle s'imposera très vite à une audition ultérieure par la prodigieuse puissance de son dynamisme et par sa virtuosité transcendante.

CONCLUSION

Nous voici parvenus au terme de notre étude. Il faut conclure. Pour rendre la sonate plus accessible à un grand public qui la trouve parfois austère, nous avons essayé de la définir, puis d'en démonter le mécanisme, analysant sa construction, expliquant ses principes, retraçant son histoire. Ainsi l'avons-nous vu apparaître modestement sous l'aspect d'une courte pièce à l'usage des instruments, se différencier de la suite de danses, s'organiser en quatre, puis en trois mouvements, mettre péniblement de l'ordre au sein de chacune de ses parties pour arriver à un équilibre momentané avec K. P. E. Bach, Haydn et Mozart.

Beethoven, et à sa suite les romantiques, ont fait voler cette première synthèse en éclat. Leur démarche, fidèle aux principes hégéliens, a eu pour résultat d'accroître l'importance et la richesse du genre. Ses proportions ont grandi, ses formes se sont diversifiées pour accueillir et intégrer des éléments aussi disparates que fugues, variations, lieder, récitatifs et scherzos. Ces apports auraient pu être fatals à la sonate. Or, elle a réussi à surmonter les différences, à les unifier pour en faire un ensemble cohérent, dont les théoriciens de la fin du XIXe siècle se sont plu à détailler et commenter les règles.

A trop être codifiée, elle risquait la sclérose. Les hommes de notre temps ont su l'éviter en lui apportant la fantaisie qui lui manquait. Prendre avec elle

les libertés d'une langue aux harmonies fluctuantes, à la rythmique irrégulière, lui adjoindre des sources d'inspiration nouvelles, allant du folklore ou du jazz aux recherches acoustiques, était-ce manque de respect de leur part, ou bien plutôt preuve d'affection et de fidélité en l'associant à leurs découvertes ?

A dire vrai, cette analyse, cette histoire étaient loin de constituer notre seul propos. Il nous fallait encore prendre conscience de son importance, tant dans le domaine musical que dans celui de l'esthétique.

Dans le domaine musical, car cette forme, la moins spectaculaire, la plus courante, presque la plus quotidienne en ce qu'elle s'adapte à la pratique solitaire ou à la réunion intime, s'avère être la source de beaucoup d'autres. Trios, quatuors, quintettes, qui adoptaient jadis le cadre souple de la suite, se sont vite pliés à ses principes. Sa logique s'est imposée avec tant d'évidence à Haydn ou Mozart que ceux-ci, coulant sans effort leur pensée dans ses cadres, l'ont étendue à ces genres qu'ils cultivaient avec prédilection. Au terme de son extension, agrandie à l'échelle de l'orchestre, elle dictait ses lois à la symphonie, qui devait suivre désormais la dialectique de ses expositions et développements. Quant au concerto, même s'il modifie légèrement ses principes pour mieux mettre en valeur le soliste, même et surtout s'il oppose à l'une de ses lois fondamentales — l'égalité entre partenaires — le culte du plus fort, il reste fidèle à son esprit.

Mais il y a plus. Ce cadre, cet outil de la pensée musicale se trouvent être le dépositaire privilégié et le révélateur de l'idéal esthétique recherché par chaque époque. Sonate à trois du XVIIe siècle, sonate à deux du XVIIIe, semblables à l'architecture de leur temps, dont la symétrie satisfait l'œil comme l'es-

prit ; aux œuvres théâtrales, où l'intelligence et le cœur s'allient pour nouer et dénouer une intrigue, où la raison dominante n'arrive pas à étouffer une sensibilité discrète, tour à tour profonde ou charmeuse.

Sonate romantique, bouillonnante et impétueuse, qui secoue avec vigueur les règles trop strictes, non pour les abolir, mais pour les assouplir ; qui admet les messages les plus intimes et les plus impérieux, les pages les plus simples et les plus audacieuses.

Sonate du XXe siècle enfin, de toutes la plus variée ; fière d'un passé dont les expériences contradictoires ont forgé la richesse ; mais fluctuante, attirée tour à tour par l'impressionnisme le plus subjectif, l'expérience acoustique la plus abstraite, en passant par un retour salutaire aux sources ancestrales du folklore.

Comment expliquer alors que tant d'hommes aussi différents aient pu continuer à l'accepter comme cadre de leur pensée ; que notre siècle même, si prompt à condamner, ne l'ait pas rejetée ? Sans aucun doute, son secret réside-t-il dans sa souplesse. Simple, logique, bien construite au départ, elle a pu s'adapter à toutes les innovations sans abdiquer sa personnalité.

Et maintenant ? Garde-t-elle son importance ? Traduit-elle toujours l'idéal esthétique de notre époque ?

Certes, elle n'a plus sa primauté d'antan. Les compositeurs d'avant-garde ont rejeté ses lois qu'ils jugeaient étouffantes, sa logique dont ils n'avaient cure. Seules règnent pour eux les « structures informelles » aux titres philosophico-scientifiques, qui s'accommodent d'ailleurs beaucoup mieux des flux et reflux de la recherche. Si çà et là quelque idée, ou plutôt quelque formule, se présente à plusieurs

reprises, leur insistance, voire leur régularité n'ont plus rien de commun avec les « expositions » de jadis.

Pour les autres créateurs, la situation reste plus nuancée. Certes, le genre austère aux règles rigoureuses des théoriciens du XIXe siècle a vécu, et la pièce libre recueille les faveurs. A ses côtés pourtant subsiste toujours une sonate qui, curieusement, a repris son sens premier de « morceau pour toutes sortes d'instruments ». L'auteur de notre temps y trouve un cadre commode dont il respectera les lois, non comme une contrainte, mais comme un jeu, quitte à s'y soustraire parfois. Son avenir ? Nul ne saurait le dire. Peut-être sa survie est-elle finalement liée, selon son ancienne et toujours actuelle définition, à celle de ces instruments qu'elle a si fidèlement servis.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, Paris, t. I, 1903, t. II, 1909.

GASCUÉ (François), *Histoire de la sonate*, Saint-Sébastien, 1911.

SELVA (Blanche), *La Sonate*, Paris, 1913.

LAVIGNAC (Albert) et LA LAURENCIE (Lionel de), *Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1913-1931, 11 vol.

LA LAURENCIE (Lionel de), *L'Ecole française de violon*, Paris, 1922-1924, 3 vol.

PRODHOMME (Jacques-Gabriel), *Les Sonates pour piano de Beethoven*, Paris, 1937.

BORREL (Eugène), *La Sonate*, Paris, 1951.

SARTORI (Claudio), *Bibliografia della musica instrumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florence, 1952.

FAVRE (Georges), *La Musique française de piano avant 1830*, Paris, 1953. Repris *in* ROLAND-MANUEL, *Histoire de la Musique*, Paris, 1963, p. 277 à 291.

FISCHER (Hans), *Die Sonate*, Wolfenbütten, 1957.

NEWMAN (William), *A History of the Sonata Idea*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press, 3 vol. : *The Sonata in the Baroque era*, 1959 ; *The Sonata in the classic era*, 1963 ; *The Sonata since Beethoven*, 1969.

INDEX DES NOMS CITÉS

Abaco (Evaristo dall'), 10, 18.
Adam (Louis), 60.
Albéniz (Matteo), 36.
Albéniz (Isaac), 101.
Alberti (Domenico), 26.
Albinoni (Tommaso), 10.
Albrechtberger (Johann Georg), 59.
Arresti (Giulio Cesare), 7.

Bach (Johann Sebastian), 19, 23, 27, 61, 73, 81, 86, 95, 108.
Bach (Wilhelm Friedmann), 36.
Bach (Karl Philipp Emanuel), 27, **28 à 33**, 35, 36, 37.
Bach (Jean Chrétien), 24, 36, 38.
Banchieri (Adriano), 7, 10.
Bassani (Giovanni Battista), 11.
Bartók (Béla), 82, 83, 104, 108, 110, **112 à 121**.
Beauvarlet-Charpentier (Jean-Jacques), 58.
Beethoven (Ludwig van), 24, 37, 40, 42, **43 à 61**, 68, 70, 76, 81, 88, 89, 93, 94.
Berg (Alban), 106.
Berlioz (Hector), 78, 81, 87, 94, 97, 98.
Bernardi (Stefano), 5, 6.
Biber (Heinrich), 7, 8.
Boccherini (Luigi), 34, 35, 36.
Boëly (Alexandre), 60.
Boieldieu (Adrien), 59.
Bononcini (Giovanni Maria), 10.
Bossi (Enrico), 93.
Boulez (Pierre), 84, 106, 112.
Brahms (Johannes), 41, 42, 48, 62, 69, 73, 74, **76**, 77, 80, 81, 83, 85, 86, 88, 93, 98, 99.
Brossard (Sébastien de), 8.
Bülow (Hans von), 67.

Canavas (Joseph), 25.
Caplet (André), 110.
Carissimi (Giacomo), 19.
Cavalli (Francesco), 18.
Chopin (Frédéric), 42, 62, 64, 67, 69, 73, **74**, 78, 83, 95, 97, 98.
Clementi (Muzio), 42, **58**, 59, 66, 67.
Corelli (Arcangelo), 7, 8, **11 à 16**, 18, 19, 21, 22, 39, 45.
Couperin dit le Grand (François), 8.
Cramer (Johann Baptist), 42, 59.
Cristofori (Bernardo), 23.
Cupis (Jean-Baptiste), 25.
Czerny (Carl), 42, 59, 68.

Debussy (Claude), 82, 84, 93, 94, 103, **106**, **107**, 110, 111.
Delvincourt (Claude), 106, 111.
Diabelli (Anton), 59.
Diémer (Louis), 81.
Dittersdorf (Carl Ditters von), 36.
Dohnányi (Ernö), 98.
Dresden (Sam), 109.
Dubois (Théodore), 96.
Ducasse (Roger), 95.
Dukas (Paul), 88, 93, **96**.
Dussek (Johann Ludwig), 42, 59, **66**, **67**.
Dutilleux (Henri), 84, 111, 112.
Dvořák (Anton), 83, 98, **99**.

Emmanuel (Maurice), 107.
Enesco (Georges), 83, 93, 109.
Esplá (Oscar), 109.

Fauré (Gabriel), 82, 84, 87, 94, **95**.

Field (John), 42, 64, 65.
Fils (Anton), 36.
Fischer (Johann), 19.
Fontana (Giovanni Battista), 6.
Franchomme (Louis), 74.
Franck (César), 42, 48, 81, 82, 84, 87, **88 à 93**, 95, 96, 101.
Fuchs (Robert), 85.

Gabrieli (Giovanni), 5, 6, 7, 10.
Gade (Niels), 63, **99**.
Gaviniès (Pierre), 36.
Gernsheim (Friedrich), 85.
Golestan (Stan), 83.
Grieg (Edvard), 83, **99**.
Guignon (Giovanni Pietro Ghignone, dit), 18, 25.
Guillemain (Gabriel), 25, 27, 34.

Haendel (Georg Friedrich), 19, 23, 73.
Hasse (Johann Adolf), 19.
Haydn (Joseph), 19, 24, 27, 28, 34, **36 à 38**, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 59, 62, 68, 97.
Hindemith (Paul), 83, 107, 108, 110, 111.
Hochbrucker (Simon), 24.
Hochbrucker (Christian), 24.
Honegger (Arthur), 110.
Huber (Hans), 85.
Humfrey (Pelham), 19.
Hummel (Johann Nepomuk), 42, 59, 76.
Huré (Jean), 93.

Indy (Vincent d'), 87, 88, 93, 94, 96.
Ives (Charles), 103.

Jacchini (Giuseppe Maria), 7.
Janáček (Léos), 109.
Jenkins (John), 9.
Joachim (Josef), 65, 75, 99.
Jolivet (André), 84, 109, 111, 112.
Jomelli (Niccolò), 38.

Kahn (Robert), 85.
Kalkbrenner (Friedrich), 65.
Karg-Elert (Siegfried), 85.
Kindermann (Johann), 8.
Kodály (Zoltan), 83, 104, 108.
Koechlin (Charles), 95, 106, 110.
Kreutzer (Rodolphe), 65.
Kuhnau (Johann), 10.

Ladurner (Ignace), 60.
Laurenti (Bartolomeo), 7.
Lazzari (Silvio), 93.
Leclair (Jean-Marie), 19, 25, 27.
Legrenzi (Giovanni), 7.
Lekeu (Guillaume), 88, 93, **96**.
Liszt (Franz), 42, 59, 62, 64, 67, 69, 73, 74, **77 à 79**, 80, 83, 85, 88, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100.
Locatelli (Pietro), 18, 19, 23, 25.
Lœillet (Jean-Baptiste), 23.
Löwe (Johann Jakob), 8.
Lully (Jean-Baptiste), 18, 19.

Mac Dowell (Edward), 102.
Magnard (Albéric), 93.
Marini (Biagio), 6, 7.
Marius (Jean), 24.
Marpurg (Friedrich Wilhelm), 35.
Martin (Frank), 108.
Marx (Adolf), 68.
Maschera (Fiorenzo), 5.
Mascitti (Michele), 18.
Matteis (Nicola), 18.
Mattheson (Johann), 23.
Méhul (Etienne Nicolas), 59.
Mendelssohn (Felix), 59, 63, 68, 70, **73**, 81, 99.
Merula (Tarquinio), 6.
Migot (Georges), 93.
Milhaud (Darius), 83, 106, 107, 109, 110, 119.
Mondonville (Joseph Cassanéa de), 26.
Mortaro (Antonio), 5.
Moscheles (Ignaz), 59, 65.
Mozart (Leopold), 39.
Mozart (Wolfgang Amadeus), 24, 27, 28, 34, **36 à 39**, 41, 43, 47, 48, 58, 59, 62, 64, 68, 74, 86, 97.
Muffat (Georg), 19.

Neri (Massimiliano), 5.
Niedermeyer (Louis), 81, 95

Onslow (Georges), 62.

Paganini (Niccolò), 64, 65, 78, 97.
Palestrina (Giovanni), 73.
Pasquini (Bernardo), 7.
Petrini (Francesco), 24.
Pfitzner (Hans), 85.
Pierné (Gabriel), 96, 109.
Pizzetti (Ildebrando), 109.
Pleyel (Ignace), 58.
Poulenc (Francis), 84, 110, 111.
Prokofiev (Sergheï), 101, 109.
Pugnani (Gaetano), 36.
Purcell (Henry), 9.

Quantz (Johann Joachim), 19, 23, 34.

Rachmaninov (Sergheï), 83, 93, **101**.
Rameau (Jean-Philippe), 21.
Ravel (Maurice), 82, 95, 107, 109, 110, 111, 112.
Rebel (Jean-Ferry), 8.
Reger (Max), 42, 80, 82, 85, **86**, **87**.
Reicha (Anton), 59.
Reinecke (Carl), 62.
Reissiger (Carl), 62.
Rheinberger (Joseph), 62, 85.
Ries (Ferdinand), 42, 59.
Risler (Edouard), 88.
Rode (Pierre), 65.
Ropartz (Guy), 93, 109.
Rosenmüller (Johann), 8.
Rossi (Salomone), 6, 19.
Rousseau (Jean), 20.
Rousseau (Jean-Jacques), 35.
Roussel (Albert), 93, 107.
Rubinstein (Anton), 63, 65, **100**.

Saint-Saëns (Camille), 61, 82, 84, 87, **93 à 95**.
Salieri (Antonio), 59.
Samazeuilh (Gustave), 93.
Sarasate (Pablo de), 94.
Scarlatti (Alessandro), 23.
Scarlatti (Domenico), 23, 27.
Scherer (Sebastian), 8, 23.
Schmelzer (Johann Heinrich), 8, 23.
Schmitt (Florent), 95.
Schönberg (Arnold), 82, 84, 104, 106.
Schröter (Christoph), 24.
Schubert (Franz), 41, 42, 61, 62, 64, 68, 70, **72**.
Schulz (Johann Abraham), 36.
Schumann (Robert), 41, 42, 48, 59, 62, 69, 73, **75**, **76**, 80, 82, 85, 95, 97, 99.
Schumann (Clara), 65, 75.
Séjan (Nicolas), 58.
Selva (Blanche), 88.
Serrano (Blas), 36.
Sibelius (Jan), 83, 99, **100**.
Silbermann (Gottfried), 24.
Smetana (Bedřich), 83, 98.
Soler (Padre), 36.
Somis (Giovanni Battista), 19.
Stamitz (Johann), 58.
Stamitz (Carl), 36, 58.
Steibelt (Daniel), 62.
Sterkel (Johann), 62.
Stradivarius (Antonio), 25.
Strauss (Richard), 42, 80, **85**, **86**.
Stravinsky (Igor), 82, 84, 101, 104, 106, 112, 119.

Tartini (Giuseppe), 8, 20.
Telemann (Georg Philipp), 19.
Torelli (Giuseppe), 7, 18.
Turina (Joachín), 83, **101**.

Varèse (Edgar), 104, 119.
Veracini (Antonio), 7.
Vicentino (Nicola), 5.
Vierne (Louis), 93, 96.
Villa-Lobos (Heitor), 109.
Vitali (Giovanni Battista), 7.
Vivaldi (Antonio), 25, 45.
Viviani (Giovanni Battista), 7.
Vogler (Georg Joseph), 35.

Wagenseil (Georg), 36.
Walther (Johann Jakob), 8.
Weber (Carl Maria von), 42, 59, 61, 70, **71**.
Widor (Charles-Marie), 96.
Wieniawski (Henryk), 65.
Wolf-Ferrari (Ermanno), 93.
Wölfl (Joseph), 62.

Ysaye (Eugène), 88.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **La sonate au XVIIe siècle** 5

I. Origines et premiers textes, 5. — II. Elaboration de la forme, 9. — III. Analyse d'une sonate de Corelli, 11.

CHAPITRE II. — **La sonate au XVIIIe siècle** 18

I. La sonate à trois, 18. — II. Progrès techniques et découvertes instrumentales, 22. — III. La sonate à deux ou sonate de soliste, 26. — IV. Analyse d'un allegro de sonate de K. P. E. Bach, 28. — V. La sonate après 1760, 33.

CHAPITRE III. — **La sonate au XIXe siècle** 40

I. Introduction, 40. — II. Les sonates de Beethoven, 43. — III. Les contemporains de Beethoven, 57. — IV. La sonate romantique, 61. — V. Les hommes et les œuvres, 70.

CHAPITRE IV. — **La sonate aux temps modernes** 80

I. Introduction, 80. — II. Les défenseurs de la tradition, 85. — III. Les novateurs de 1918 à nos jours, 103.

CONCLUSION 121

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 124

INDEX DES NOMS CITÉS 125

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
1978 — N° 26 301

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1704 **La Syrie** (Ph. Rondot)

1705 **Les euro-dollars** (G. Békerman)

1706 **La psychomotricité** (J.-C. Coste)

1707 **Les méthodes de lecture** (L. Bellenger)

1708 **Le gaullisme** (J.-Ch. Petitfils)

1709 **Les intoxications de l'enfant** (L. Rossant)

1710 **La topologie** (A. Delachet)

1711 **Les équilibres en physique** (G. Elkaïm)

1712 **Les troubles du langage** (D. Porot)

1713 **Le salaire minimum** (J.-P. Courthéoux)

1714 **L'art romain** (J.-P. Néraudau)

1715 **Le droit de la vente** (B. Gross)

1716 **Développement et tirage couleur** (G. Betton)

1717 **Le concerto** (G. Ferchault)

1718 **Le droit des obligations** (J. Dupichot)

1719 **La régionalisation** (J.-J. et M. Dayries)

1720 **Pétain et le régime de Vichy** (H. Michel)

1721 **La vie indienne** (F. Doré)

1722 **La psychologie du travail** (P. Jardillier)

1723 **Les micro-ordinateurs** (M. Rouquerol)

1724 **Le Conseil constitutionnel** (L. Favoreu et L. Philip)

1725 **Le tourisme social** (R. Lanquar et Y. Raynouard)

1726 **La Tchécoslovaquie** (J. Bérenger)

1727 **Les échanges internationaux** (M. Godet et O. Ruyssen)

1728 **Les droits de l'homme** (J. Mourgeon)

1729 **Les applications linéaires** (G. Casanova)

1730 **La comédie classique en France** (R. Guichemerre)

1731 **Le droit international du développement** (A. Pellet)

1732 **Le théâtre antique** (P. Grimal)

1733 **Les partis politiques en Europe** (D. L. Seiler)

1734 **Les Mayas** (P. Gendrop)

1735 **Technique du dessin** (J. Rudel)

1736 **La psychologie du langage** (M. Moscato et J. Wittwer)

1737 **La propriété agricole** (H. de Farcy et J. Gastaldi)

1738 **Géographie de la Chine** (P. Gentelle)

1739 **La sonate** (S. Milliot)

1740 **Les traditions populaires** (A. Varagnac et M. Chollot-Varagnac)

1741 **La structure des atomes** (T. Kahan)

1742 **La littérature française du XIXe siècle** (D. Rincé)

1743 **L'athérosclérose** (J. Cottet et R. Cristol)

1744 **La vente par correspondance** (B. Delègue)

1745 **La Pléiade** (Y. Bellenger)

1746 **L'océan Indien** (M. R. Djalili)

1747 **L'exode rural** (J. Pitié)

1748 **La T.V.A.** (G. Egret)

1749 **Les manipulations vertébrales** (Fr. Le Corre)

1750 **La Bretagne et les Bretons** (M. Le Lannou)